

الآداب العالمية

فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

تشيخوف في ذكريات ستانيسلافسكي

- معضلات الترجمة والهوية: بحث إثنوغرافي في البلدان متعددة الثقافات
- أدب الواقع المرير (الديستوبيا) في الروايتين الغربية والعربية
- منطق الطير للشاعر فريد العطار.. قراءة في الرؤى والدلالة
- الشخصية محرك الرواية
- ونقرأ لـ : بابلو نيرودا وآلن غينسبيرغ وميخائيل بوزدنياكوف
- ونقرأ عن: إيتماتوف وتولستوي ويلماز غوني وجورج شتاينر ولوران غاسبار

العدد (182) ربيع 2020

الآداب العالمية

فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

العدد 182 ربيع 2020 السنة الخامسة والأربعون

تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي

في مجالات الدراسة والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها،

وكذلك المواد التي تتناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي

اتحـاد الكُتّاب العـرب

دمشق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصر العدل

ص.ب 3230 ـ هاتف 6117240 ـ 6117241

E-mail: awuworldliterature@gmail.com

المراسلات باسم رئيس التحرير

دعــوة

إلى السادة الزملاء الباحثين والمترجمين المحترمين:

تنوي مجلة «الآداب العالمية» نشر ملف عن:

الأدب الفرنسي المعاصر

يرجى من الراغبين في المشاركة إرسال موادهم

مرفقة بالنص الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة)،

على البريد الإلكتروني :

awuworldliterature@gmail.com

شروط النشر:

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي تُرجمتْ عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفق المترجم لمحة عن سيرته الذاتيّة وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في آخر النص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في آخر النص.
- لا تُعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تُنشر.

الاشتراكات السنوية:

- أعضاء اتحاد الكُتّاب العرب	400 ل.س
- الأفـراد داخل سـورية	600 ل.س
- المؤسسات داخل سـورية	2700 ل.س
- الأفـراد في الدول العربية	3000 ل.س أو 200 $
- المؤسسات في الدول العربية	10000 ل.س أو 250 $
- الأفـراد في الدول غير العربية	10000 ل.س أو 300 $
- المؤسسات في الدول غير العربية	15000 ل.س أو 350 $

الآراء الواردة في المجلة تعبر عن أصحابها

ثمن النسخة: (150) ل.س داخل القطر ـ (320) ل.س خارج القطر

الفهرس

* الافتتاحية

* دراسات

* شعر

* قصة

* مراجعات

* نوافذ على الأدب والثقافة في العالم

* نافذة أخيرة

شـــــرفات

رئيس التحرير
بديـع صقّــور



إلى أين تذهب الفراشات

«حيث الحبّ، هناك الله»

«غيمةٌ داكنةٌ تمطرُ فوق شجرة السرو الوحيدة
على سطح تلة محترقة..
مئة ينبوع جاف.. مئة خروف عطشان
راع هرم»..

«عباس كيارشمي»

يالحظك الطيب يا شجرة السرو الوحيدة التي نجتْ من النار..
على التلة التي مرَّ عليها الأشرار وأضرموا النار فيها..
النار التي طالت كلَّ شيء!
أمطري أيتها الغيمة الداكنة، وأفرغي كلّ ما في خوابيك
كي ترتوي التلال والحقول.. وتعود للأرض خضرتها.
أمطري.. أمطري.. لتروي شفاه الينابيع المشققة
وحلوق الخراف العطشى..
أمطري.. أمطري، ولنغتسل معاً مع ذلك الراعي الهرم
أمطري.. أمطري..

«ليف تولستوي»

«حيث الحبُّ، هناك الله»
وحيث تحت سماء الله تؤوب الطيور ويفرح الأطفال..
امطري.. امطري.. ليقترب الحبّ، وليبتعد الأشرار..
تجار الحروب.. اللصوص.. القتلة..
امطري.. امطري.. ولا تبتعدي.. ابق ولنغني سوية:
حيث الحبّ يكون الله، ويكون السلام..
«حيث الحبّ، هناك الله».

***

من وصية «ماركيز» إلى محبيه في العالم قبل رحيله:
«للطفل سوف أعطي الأجنحة، لكنني سأدعه يتعلم التحليق وحده، وللكهول سأعلمهم أن الموت لا يأتي من الشيخوخة، بل من النسيان».
لو بقيت حياً إلى اليوم يا صديقي «ماركيز» لكنت تخليت عن وصيتك.. أين سيطير ذلك الطفل بما ستمنحه؟
السماء لم تعد آمنة.. في حقولها تتزاحم الطائرات والصواريخ والرصاص.. فأين سيحلق ذلك الطفل،
وكيف سيتعلم الطيران في سماء مشتعلة؟!
أما الشيوخ فلا أظن بأن أحداً منا سيصل إلى الشيخوخة..
كثيرون قضوا في الحروب وحرائقها.. وربما لن يصلوا إلى مرحلة النسيان.. الكل هنا على هذه الأرض سيصير
نسياً منسياً.
الكثيرون يا صديقي «ماركيز» ستحصدهم الحروب وسيكون النسيان رماداً يغطي قبورهم

***

«اذهب أيها المحتال، اتركنا!
لقد سرنا بقوانين مختلفة
ولا نريد قاتلاً بيننا..
اذهب حيثما تريد»..

بوشكين

كثر المحتالون.. امتلأت البحيرة بالناموس..
أينما توجهت فثمة محتالون.. على الدروب وفي الشوارع.
في المدن والأوطان.. داخل أروقة الأمم المتحدة ومنظمات ما يسمى
العدل والسلام والحرية.. يسرقون وينهبون ويشعلون
الحروب.. المحتالون هم صناع الغش.. وحيثما يحطون
كالذباب يتركون ما حملوه من جراثيم وسموم..

***

«الدبلوماسي»: هو الذي ينتف ريش الدجاجة دون أن يثير
صراخها»
لم يعد لنا من ريش.. كلما نتفتوه،
ينبت من جديد.. وما إن يزغب حتى يتسارعوا إلى نتفه
من جديد.. هكذا يكمون صراخنا، وعلاوة على ذلك
يطالبوننا بالرقص والصياح فرحاً على وقع قرع
طبول «دبلوماسيتهم» العتيدة.

***

«الفاسدون لن يبنوا وطناً، إنما هم يبنون ذاتهم ويفسدون
أوطانهم»

«نيلسون مانديلا»

«يسهل على الديكتاتور أن يغير أي شيء يريد تغييره،
فيقتلع الناس من جذورها، ويدمر الثقافات التي يرفضها، ولكنها تعود مثل الطيور المهاجرة».

«سمير عطاالله»

كثيرون هم الديكتاتوريون والطغاة الذي مروا على هذه الأرض..
نيرون.. هولاكو.. تيمورلنك.. السلطان
سليم الأول.. وغيرهم.. وغيرهم..

حاولوا تغيير الثقافات.. إبادة الشعوب.. دمروا.. حرقوا.. نهبوا..
قتلوا، وأخيراً طوتهم الأرض.. وبقيت الثقافات..
وانتصرت الشعوب
وطلعت الأزهار، وعادت الطيور..

***

«في عام 1931 كان البريطانيون يقومون بقطع رؤوس سكان استراليا الأصليين، وبعد أن يحنطوها.. يضعونها في صالونات بيوتهم كـ»ديكورات للزينة»
من لا تغرب عنهم الشمس.. مذ وجدوا وهم مازالوا منشغلين باستعمار الشعوب والأوطان، ونهب وسرقة خيراتهم، ولكنهم لا ينسون أبداً برفع عقيرتهم
هذه هي الإمبراطورية العظمى التي لا تغرب عنها الشمس.. مذْ وجدت
وإلى اليوم مشغولة تحت قبة الشمس التي لا تغيب عنها..
بالقتل والغزو، والنهب، والسلب..
من غزو أوطان
وذبح شعوب.. ومنح فلسطين وطناً قومياً
ليهود الأرض.. وكأنها أرض بلا شعب.. إلى أوطان كثيرة
في هذا العالم.. دمرتها وشوهت ثقافتها.. و.. و..
لا تستحي من أن تنصب نفسها داعية للحرية
والعدل والإخاء والسلام.

***

«في سنة 1960 صلبت فرنسا مئة وخمسين سجيناً جزائرياً على أوتاد خشبية في صحراء «رقان» في الجزائر كفئران تجارب لأول قنبلة نووية صنعتها فرنسا في التاريخ.. ألقتها عليهم لتشاهد تأثير الإشعاعات النووية على أجسادهم الحية».
إنها فرنسا بلاد النور والثقافة والشعر والحريات.. وقبلها
بلاد الغازي «نابليون» الذي اجتاح بجيوشه
مصر وفلسطين.. قتل ودمر.. وأحرق، وحاصر..

إنها بلاد النور والمقاصل.. والتي تشبه الإمبراطورية التي
لا تغرب عنها الشمس.. وإنهم أبناء عمومة وإخوة في الطباع..
شركاء في غزو الأوطان واستعمار الشعوب وسفك دماء
أبنائهم.. إنهم إخوة في الاستعمار والقتل والتوحش وموت الضمير.

***

رئيسة «تشيلي» «ميشيل باشليه» طبيبة أطفال، كانت
في زيارة إحدى المدارس في «سانتياغو» العاصمة، وعندما صعدت
المنصة لتقلي كلمة.. وما إن بدأت حتى سقط أحد الأطفال..
فهبطت سريعاً، وحملت الطفل مسعفة إياه إلى المشفى
لتقدم له العلاج اللازم..
ترى؟!
كم من رؤساء وأمراء، وشيوخ قبائل هذا العالم.. سيقدمون على
فعل ذلك، إذا ما سقط أمامهم طفل أو أحد أتباعهم المصفقين
والزاعقين لهم؟
قد لا يليق بمقامهم الرئاسي هذا أن يهبطوا لإسعاف فرد
أو طفل سقط أمام عيونهم...
ما فعلته «باشليه» قد يضحكهم، لأن هكذا فعل ليس من
اختصاصهم النبيل!

***

على النصب التذكاري لضحايا «هيروشيما» نفش اليابانيون عبارة
تلخص فلسفتهم، ورؤيتهم للحرب، تقول:
فلترقد كلُّ الأرواح بسلام، لأننا لن نكرر الشرَّ
مرة أخرى..
هكذا فعلت أمريكا بـ «هيروشيما» و«ناغازاكي» رمت
عليهما قنبلتان نوويتان، ولم يرفّ لها جفن
وحتى، لم تعتذر..
ياباني طيب: فلترقد كلُّ الأرواح بسلام
أمريكي شرير: فلنرفع نخب انتصارنا

ياباني طيب: لسنا من فعل الشرّ

أمريكي شرير: هذا غيض من فيض.

***

«لو أعرف أين تذهب الفراشات في هذا الصقيع لأدلها على الوردة التي تتفتح في حاكورة القلب».

«بلال شرارة» شاعر لبناني

الفراشات حائرة.. أين ستطير؟!

في أيِّ الحواكير ستحطُّ؟

في حاكورة الصقيع، أم حاكورة القلب؟!

إنه الصقيع يغطي حواكير القلوب..

لقد استبدلوا الفراشات بالرصاص.. أغلب حواكير القلوب تترقب أن تسقط فيها رصاصات القتلة، الذين يصوبون فوهات بنادقهم، وبمهارة يطلقون رصاصهم على حواكير القلوب الدافئة..

لو أعرف أين ستطير الفراشات في هذا الزمن الصقيع!!

لو أعرف!.

---

* عباس كيارشمي: شاعر ومخرج سينمائي إيراني.

* ليف تولستوي: أديب روسي.

غابرييل غارسيا ماركيز: من كولومبيا/ روائي، وصحفي وثوري، حائز على جائزة. نوبل للآداب عام 1982

بوشكين: شاعر وأديب روسي كبير..

نيلسون مانديلا: سياسي ومناهض لنظام الفصل العنصري.. قضى في السجون ما يزيد عن ربع قرن نتيجة مواقفه الثورية والمناهضة للظلم.. أول رئيس أول لجنوب أفريقيا من عام 1994 ـ 1999.

سمير عطاالله: كاتب وصحفي لبناني..



أدب الواقع المرير (الديستوبيا)

في الروايتين الغربية والعربية

د. أحمد علي محمد

ناقد أستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يقدِّم تطور العلوم المعرفية للدراسات الأدبية -التي اعتادت النفور من العلوم- فرصةً ثمينةً اليومَ، لتعيد النظر في علاقاتها مع المنهج العلمي وطرائقه. فيمكن -نظرياً- أن يأتي التوجُّه المعرفي بعونٍ لها على صعيدين، هما: استيعاب فعل الكتابة أولاً، ومن ثم عملية القراءة. فيَحشد سير كلٍّ من هاتين العمليتين كفاءات خاصة، تقتضي سلسلة من العمليات الذهنية، من شأن علم النفس المعرفي -بوجه خاص- امتلاك القدرة على الدأب في وصفها. بيد أن التقصّيات التي أُجريت في كلا السبيلَين تُظهر الحدود التي تَطعن في ثمرة استثمار من هذا النوع.

1. مضى كُتَّاب أدب الخيال العلمي في سُبل متشعبة، وهم يعالجون موضوعات أرادوا من خلالها تأسيس صُوىً تفرق أدبهم عن الآداب التقليدية، ولاسيما في الفنّ القصصي والروائي، وبات من السهل اليوم الكلام على تلك الصُّوى بوصفها خصائص تشير إلى سمات خاصة في ذلك الأدب، وعلامات توشك أن تنأى به بعيداً عن مجالات الآداب المعروفة، كالاعتماد على النّظريات العلمية ومحاولات استشراف المستقبل، واسترجاع الماضي السحيق، وتفسير الظواهر بالاعتماد على المعلومات المخبرية والآلات الدقيقة والحواسيب وغيرها من التقنيات، وفي الوقت نفسه ميزت الآداب العلمية نفسها عن الخيال البعيد الذي ركبته الأساطير والخرافات وسائر النتاجات الفنية المسماة بـ «الفنتازيا»، وصحيح أنّها توسلت بالخيال إلا أنّه خيال يتوخى الإقناع، إذ أدب الخيال العلمي لا يخاطب الوجدان بمقدار مخاطبته عقل القارئ، فمن وسائله الإقناعية اعتماده على النّظريات العلمية والمعارف الدقيقة والتصورات المدهشة التي قد تجوزُ ما توصلت إليه العلوم الحديثة، ولاسيما علوم الفضاء والبيئة والذرة والحاسوب، يضاف إلى ذلك أنّه يتوخى السّبق في مجالات العلوم المختلفة، لهذا قام على التنبُّؤ والاستبصار، وهذا يضاهي الرؤى في الآداب التقليدية، ويخالفها في الوقت نفسه، إذ التنبؤ في أدب الخيال العلمي قائم على تحليل الظواهر بطريق الوسائل العلمية والمعارف التخصصية، والاستعانة بالمختبرات والنّظريات والآلات الدقيقة والأجهزة الذكيّة، مما يجعل منه فنّاً مختلفاً عن فنون القص عامةً.

2. تفرّع أدب الخيال العلمي فروعاً شتى، ولم يكتفِ كُتّابه بمعالجة مشكلات البيئة ومخاطر التلوث ومسائل الفضاء والكواكب والمخلوقات العجيبة والريبوتات وعلم الوراثة وسائر المشكلات التقنيّة والمعرفيّة المعاصرة، وإنّما سبحت خيالاتهم لتلامس مشكلات السياسة والمجتمع والاقتصاد، فظهرت اتجاهات تتخيل شكل الحكم وتنظيم المجتمعات، فيما عُرف بأدب الخيال السياسي، الذي يستلهم ما نجم عن الخيال السياسي الذي وُظِّف لتجاوز الأزمات السياسية في المجتمعات، والإسهام في وضع الاستراتيجيات والخطط لتتجاوز الأنظمة السياسية مخاطر الحروب ومشكلات الإرهاب، وإيجاد وسائل ناجعة لتوفير الأمن وتحقيق العدالة والمساواة (1).

3. انطوى أدب الخيال السياسي منذ بداية القرن العشرين على الديستوبيا، ولاسيما في رواية (العقب الحديدية) لجاك لندن المنشورة عام 1908م، ورواية (لا يمكن أن

يحدث هذا) لسنكلير لويس 1935م، بيد أنّ أدب الخيال السياسي عامة تأصلت ملامحه منذ القرن السابع عشر مع ظهور رواية « العالم الآخر» للكاتب الإنجليزي جوزيف هول التي نشرت في عام 1607م، ثم ظهرت بعدها رواية (رحلات غوليفر) لجوناثان سويفت عام 1726م، ورواية (كانديد) لفولتير1759م، ورواية (كوخ العم توم) لهاربيت بتشر ستو عام 1852 م، وثم توالت الروايات الديستوبية بعد ذلك فظهرت رواية «1948» لجورج أورويل عام 1949م، و رواية « فهرنهايت 451» لراي براديري المنشورة 1953م، وتندرج تحت المنحى الديستوبي روايات كثيرة جداً منها رواية «إيرهون» لصموئيل بتلر التي نشرت عام 1872م، ورواية « الفترة المحدودة» لأنتوني ترولوب التي نشرت عام 1882م، و رواية « نحن» للكاتب الروسي يفغيني زامياتين، التي نشرها عام 1926م، و رواية «عالم جديد جرئ «للكاتب الإنجليزي الدوس هسكلي التي نشرها عام 1931م، ، و رواية «مزرعة الحيوان» لجورج أورويل المنشورة عام 1936 م ، ورواية « الطريق» لكورماك مكارثي المنشورة عام 2006م، ورواية «جاهز أيها اللاعب» لإرنست كلاين المنشورة عام 2011م.

4. ميزت «الديستوبيا» نفسها بالتعبير عن موضوعات مجردة عن الإنسانية، وأمعنت في تصوير ظواهر الانحطاط في المجتمعات البشرية، كما تناولت النّظم السياسية والاقتصادية والبيئية في سلسلة من الأعمال الأدبية التي تنضم إلى أدب الخيال العلمي بطريقة تنبؤ حدوث الكوارث التي يمكن أن تنجم عن التلوث البيئي أو الانحدار الأخلاقي، وما يمكن أن يخلفه كلّ ذلك من نتائج سلبية تتهدد حياة البشرية، سواء أكان ذلك في الواقع أم في المستقبل، وهنالك فارق بين أدب «الديستوبيا» وأدب «نهاية العالم»، إذ يتحدث أدب «نهاية العالم» عن كوارث طبيعية تفضي إلى القضاء على العالم كالفيضانات والزلازل والعواصف واصطدام الكواكب وانشطار النيازك وغير ذلك من الظواهر الطبيعية، في حين يتحدث «أدب الديستوبيا» عن كوارث تحل بالبشرية من جراء الانحلال الأخلاقي والفساد والظلم الاجتماعي والسياسي وانتشار الفوضى والإباحية والمخدرات والقتل.

5. حذت الرواية العربية المعاصرة حذو الروايات العالمية في هذا الباب، فحاولت ابتكار عالم افتراضي مقتبس من الواقع، لتقدم صورة موازية له، أو ربما مضت إلى عوالم ممكنة التحقيق، من هنا كمنت في صميم ذلك الأدب صيغة تحذيرية إزاء إمكانية

انهيار المجتمع أو انغماسه في مهوى المفاسد والتحلُل، فإذا كان كتّاب اليوتوبيا قد حلموا بعالم مثالي، فإنّ كتّاب الديستوبيا العربية رأوا أنّ هنالك إمكانية لتحول اليوتوبيا الحالمة إلى حياة فاسدة يحكمها الطغاة وتملؤها الشرور، وليس ذلك فحسب، بل هنالك من رأى أنّ المجتمعات الحالية أقرب إلى الانهيار منها إلى بلوغ المثالية، فما تنطوي عليه الحياة المعاصرة يبعث على التشاؤم والإحباط، من أجل ذلك وجد أدب الديستوبيا ذريعة للتعبير عن الخوف مما يمكن أن يؤول إليه الواقع الحالي، وعليه تتحول الديستوبيا تعبيراً عن معاناة الإنسان المعاصر الذي ينتهبه الخوف من حال التطور التقني الذي يستهدف حياته قبل كلّ شيء، وفي المجتمعات العربية وجد الأدب الديستوبي تربة غنية، لينطلق منها عبر أخيلة الأدباء الذين نزعوا إلى افتراض عالم أشد قتامة وأكثر سوداوية مما هو عليه الحال في مجتمعاتهم، حفزهم على ذلك مجتمع يعاني من مشكلات تكاد تستعصي على الحلول، فلم يجد هؤلاء فسحة للأمل اليوتوبي، فغاصوا في خضم موضوعات الفساد والظلم والقتل التي أفضت إلى الدمار والخراب، فمن أقدم الروايات الديستوبية العربية رواية «مقتل فخر الدين» للروائي المصري فيشر التي نُشرت في عام 1995م، وقد نشر الكاتب إضافة لهذه الروايات ست روايات أخرى وهي: أسفار الفراعين»1999م، و «غرفة العناية المركزة» 2008م، و»أبو عمر المصري 2010م، و»عناق عند جسر بروكلين» 2011م، و«باب الخروج» 2012م، و»كل هذا الهراء» 2017م، كما أصدر الروائي العراقي روايته « سفينة نوح الفضائية» عام 2009م، في حين قدّم يوسف عز الدين عيسى نموذجاً آخرَ للديستوبيا العربية في روايته « الواجهة»، وأسهم أحمد خالد توفيق في هذا الباب في روايته «في ممر الفئران»، وكذا الكاتب الجزائري واسيني الأعرج في روايته «حكاية العربي الأخير 2084 «المنشورة عام 2015م، ومضى الكاتب العراقي أحمد السعداوي في روايته الديستوبية أيضا على خطا الكاتبة الإنجليزية شيلى في روايته «فرانكشتاين في بغداد»عام 2013م، كما أصدر الكاتب الفلسطيني إبراهيم نصر الله روايته الديستوبية «حرب الكلب الثانية» المنشورة عام 2016م، ، ثم تبعه الروائي المغربي محمد ربيع ليصدر روايته (عطارد) عام 2015م، ولمحمد سالم رواية ديستوبية بعنوان «الجليل والصعلوك». ولنسمة عبد العزيز رواية «الطابور» المنشورة عام 2014م، ولعمر حاذق رواية «روائي المدينة الأول» المنشورة عام 2014م، ولفوزي ذبيان رواية «أورويل في

الضاحية الجنوبية» المنشورة عام 2017م.

6. أما الدكتور طالب عمران فقد أراد الإسهام في الديستوبيا من خلال مجموعته القصصية « خلف الجدران المعتمة»(2)، التي انطوت على أربع عشرة قصة ، تصدرتها قصة «خلف الجدران المعتمة»، التي جعلها المؤلف عنواناً وفاتحة لمجموعته، وفيها يتحدث الكاتب عن واقع مرير تسيطر فيه مجموعاتٌ إرهابية على بقاع واسعة من الأرض، ممولة من جهات غربية، لتعيث فيها فساداً، مُظهراً من خلال تصوير الأمكنة والعلاقات الفاسدة والأفكار المدمرة سوء الحياة وانهيار القيم وتداعي البُنى الاجتماعية والاقتصادية، في حال نجحت تلك الجماعات مستقبلاً من السيطرة على الموارد الاقتصادية وسائر الثروات الباطنية، مما يفضي إلى انهيار المجتمعات البشرية، لا بل سيؤدي ذلك إلى نهاية الإنسان في كوكب الأرض، إذ تبدأ القصة بزيارة مهندس الاتصالات عامر لذويه في قرية تقع في جوف البادية، في زمن تدفع به القصة إلى قادمات الأيام، بيد أنّ بطل القصة لم يجد في لقاء والدته العجوز ما يحول بينه وبين شرود الذهن وانشغال البال وتوزع الفؤاد، من دون أن يعرف الأسباب التي تدعوه لذلك، فيخرج ليلاً ليسلي نفسه، غير أنّ أمه سرعان ما تشعر بذلك، فتحاول إقناعه بالعودة إلى المنزل ليشرب القهوة من يديها، فيعللها بالرجوع سريعاً إليها، ولكن بعد أن ينهي جولة في البراري للترويح عن نفسه، وفجأة يرى شكلا غريباً كأنّه مركبة ضخمة، ومع دنوه ليتحقق مما رآه، يجد أنها بالفعل مركبة فضائية حقيقية تخرج منها صبية تلبس كما تلبس الصبايا اللواتي يعرفهن، فتحدثه بلسان يفهمه وتخبره بأنّها مهندسة اتصالات مثله، ثم تلفظ اسمه فيأخذه العجب ليسألها كيف تعرفت كلّ هذه المعلومات عنه، فتجيبه بأنها من مخلوقات غريبة ولها وطن غير الأرض الذي هو فيها، ومجتمع بلغ غاية التطور، جاءت مع فريقها في مركبة فضائية لتطلعه على الخطر الذي يتهدد المجتمعات البشرية في كوكب الأرض، ولدى فريقها الوسائل العلمية والتقنية الدقيقة الكافية على اطلاعه على ما يحفُّ بأبناء جلدته من كوارث ومفاسد تستهدف وجودهم، تقول المهندسة القادمة من الفضاء الخارجي: «نحن ندرس طبيعة الكائنات العاقلة في مجرتنا، وشمسكم لها حجم شمسنا (نفسه)، وكوكبنا شبيه بكوكبكم في حجمه وعمره ومداره حول الشمس، من خلال تقنيات الاستكشاف التي لدينا وصلنا إليكم وتغلغلنا في كوكبكم وفي نفوس بعضكم»(ص:11).

7. تظهر القصة والدة المهندسة في المركبة، وهي تقدّم المزيد من الشرح والتفصيل لمهمة فريقها على الأرض، وأن لديها تقنية قراءة الأفكار ومعرفة ما في السرائر، تقول رئيسة الفريق للمهندس عامر :»أنت في سفينة تبدو لك كحلم غير قابل للتصديق، سأقدم لك فكرة عن كوكبنا وعن سكان ذلك الكوكب... قبل نحو خمسة مليار عام من عمر كوكبنا، كانت هنالك سحابة ترابية غبارية تتجمع في منطقة بكثافة هائلة تتأين فيها الذرات وتتلاحم وتندمج في أتون من الحرارة الهائلة، ونتيجة الدوران السريع ضمن دواماتها انفصلت بعض السحب المتكاثفة عن بعضها فتشكلت شمسنا، ثم تشكلت حولها كواكبها التي زاد عددها عن 12 كوكباً، غالبية هذه الكواكب تدور حولها أقمار»(ص12-13)، في حين أن عدد كواكب المجرة الشمسية ثمانية، وهذا من تمثل خيال العلم الذي يزعم بوجود مجرة ِشمسية أخرى، تشكلت بحسب الأسباب التي شكلت المجرة الشمسية نفسها، وفي بعض كواكبها تعيش مخلوقات متفوقة علمياً وحضارياً على البشر، وليس ذلك فحسب بل تدفعها الرأفة بحال البشر لتأتي إلى كوكب الأرض في محاولة لإنقاذ الحياة فيها، وهنا تكمن الرؤيا الفنية للقصة، فهل حقاً بلغ الفساد في الأرض حداً أحوجنا إلى مساعدة مخلوقات فضائية للقضاء عليه؟

8. تشير القصة إلى أن خللا حدث في الأرض أدى إلى بروز المخاطر التي تتهدد الوجود الإنساني فيها، ومع استمرار غفلة الناس عن تلك المخاطر الناجمة عن تعاظم المفاسد، وتراجع الفضائل وانهيار المثل، ليكون ذلك حافزاً للجهلة والسوقة للتحكم في مصير الشعوب واستنزاف مقدراتها، ومن ثم المضي فيها إلى الهاوية، وهذا لم يشمل المجتمعات التي في الفضاء الخارجي، التي وإن كانت تعاني في البدء من الطغيان والتسلط، لكنها سرعان ما أسلمت زمام أمورها إلى العقلاء وذوي الفكر والإبداع لتستقيم بهم حياتها وتتقدم حضارتها :» بالعقل الذي تمكّن من إطلاق حرية تفكيره عبر مبدعين ومفكرين وعلماء ...واستلم العقلاء الحكم العالمي الذي يتكون من مجلس استشاري وآخر تنفيذي ، وكلا المجلسين يصل إلى قراراته الدقيقة بكلّ عمق في التفكير...»(ص:13)، وعلى هذا النّحو استقامت الحياة في ذلك الكوكب، لتخلص فيه حياة يحكمه القانون وتسودها العدالة الاجتماعية، بفضل العقلاء والعلماء والمفكرين، في حين نفي العصاة والأشرار منها إلى الأقمار المجاورة «انتشرت في كوكبنا خلايا نائمة، تمثل الشر،وتدعو إلى فرز الناس (بحسب) سحناتهم وأقاليمهم، وكنا متيقظين

لها، نراقبها بهدوء، وحين حاولت القيام بعمل إجرامي استهدف الأبرياء من قطع رؤوس وحرق منازل والتمرد على قانون العقل، تصدى لها رجالنا الذين ينفذون القوانين السائدة بالعقل ، واجتثثنا جذورهم فمن يخرج على العقل في سبيل أنانية وتفكير ضيق يعاقب بالنفي إلى قمر تابع لكوكبنا أو لكوكب آخر من مجموعة الكواكب التي تدور حول النجم الذي يشبه شمسكم»(ص:14)، هذا عالم يوتوبي يناقض العالم الأرضي الذي ينتمي إليه المهندس عامر، ولإجراء شيء من المقارنة بين عالم سماوي جاء منه فريق الفضاء، والعالم الأرضي تمعن القصة في التصوير الديستوبي، تقول سيدة السفينة الفضائية لعامر:» المشكلة يا بنيّ أنّ كوكبكم يحكمه هؤلاء وأنتم خائفون، أو غالبيتكم خانع لهم، لقد درسنا طباعكم وطرق تفكيركم دراسة مستفيضة وكانت النتائج كارثية... طغيان القوة الفاسدة المدمرة لتحكم غالبية أصقاع الأرض، يتمدد ويتمدد، والشعوب تزداد ضعفاً وفقراً، وجيوش القوة الباغية تقتل وتقتل وتدمر دون أي نزعة خير أو ندم، وأشكال من دول عرقية دنيئة تظهر إلى الوجود لتأكل وجودها وتستعبدهم بشكل غير مسبوق»(ص:15)، وتمعن القصة في وصف مشاهد البؤس مستسلمة إلى روح تشاؤمية لا أمل بانكشافها وشيكاً: «الأمل بالحل يكاد يتلاشى فالقهر والسحل وتعذيب الإنسان يزداد ويزداد، حتى إن العقلاء عندكم وهم فئة قليلة يموتون بأمراض القهر من احتشاءات قلبية وسرطانات وأمراض مجهولة تقتلهم واحداً واحداً...» (ص:16)، أما الأسباب التي سينجم عنها هلاك الإنسان في العالم الأرضي فقد أرادت أن يطلع عليها بطل القصة عامر، ويراها رأي العين بوساطة مركبة غير مرئية بمرافقة المهندسة الفضائية لينا، التي ما تلبث أن تقلع بهما صوب إحدى البوادي الشاسعة لتهبط بهما على مقربة من حقل نفطي بجواره مبنى اجتمع فيه أناس، وقد اعتلى المنبر رجل مختلف من حيث الهيئة والسحنة عن سائر المجتمعين، يحف به رجال مدججون بالسلاح ليقول: «هذه الآبار لكم الآن ، ثبتوا أركانكم بما تدر عليكم من دخل وحققوا حلمكم كما حققنا حلمنا نحن بإنشاء دولتنا القديمة من جديد... نحن جئنا لمساعدتكم في إنشاء دولتكم التي تحلمون بها» (ص17). وهنا تحاول القصة كشف التباسات الواقع الديستوبي في ظل تحكّم القوى الشاذة التي تريد إثارة الفوضى ونشر الخراب، لتمعن النظر فيما يمارسه أدوات دول الغطرسة بشكل علني، لتجني تلك الدول المكاسب الضخمة من خلال ما يقوم به هؤلاء المرتزقة من انتهاك الحرمات

وتوريط البسطاء واستقطاب المارقين واحتواء المجرمين :» مبارك عليكم هذا الإنجاز بتشكيل تلك الكتائب، أنا جئت إلى هنا ومعي موافقة حكومة سيدة العالم...(ص17)، وبجانب ذلك يطلع عامر على ممارسات مدعي التدين الذين يوعدون أتباعهم بالفردوس، ومع ذلك لا يمانعون في تعاطي المخدرات، ولمزيد من إثارة السخرية تستخدم القصة وسيلة تقنية كشاشة عرض ضخمة يرى من خلالها المغرر بهم حوريات الجنان والخمر في القوارير، لإغوائهم ومن ثم تحريضهم على ممارسة القتل، وثمة تقنية أخرى تتوسل بها القصة لقراءة أفكار هؤلاء الشذاذ لتقف على أدق ما يعتلج في نفوسهم من وساوس وخرافات تتحول بتحريض زعمائهم إلى ممارسات وحشية تستهدف حياة الأبرياء.

9. تفترض القصة أن الصور الديستوبية التي تعرضها تجري في نهاية عام 2029م، ويحفزها إلى ذلك رؤية للأحداث التي جرت بالفعل في عام 2011م، وغرضها من ذلك دفع القارئ إلى نوع من الوعي لتحصين الذات ، وتبصره بحقائق تبدو بعيدة عن ذهنه وهو في أتون الأحداث التي جرت حقيقة وعياناً.

10. لم يكن الخطر المحدق بالمجتمعات البشرية يستهدف بقعة في العالم دون بقعة، وإنما هو خطر يتهدد البشرية جمعاء، مادامت هنالك قوى عالمية تخطط لنهاية العالم، فغابات أفريقية كمنابع النفط في الصحراء كلها أماكن يستهدفها ملوك المال كما سمتهم القصة، يحيكون المؤامرات ويتحكمون بمقدرات الأرض، يبيعون دولاً ومناصب ويديرون شبكات إرهابية مرعبة، ويطلقون عصابات لتهريب المخدرات وترويجها، هم ملوك المال والمتعة تقول القصة وهي تنقل حديثاً يدور في أحد الاجتماعات:» أيها المجتمعون الكرام أصحاب الجلالة والسيادة والسعادة، نحن هنا في اجتماعنا لنعيد صياغة الحياة على هذا الكوكب ...»(ص27)، وبالطبع تتناول تلك الصياغة ثلاثة بنود : بيع الأراضي وبيع الدول وبيع المناصب وفي نهاية الاجتماع يخلوا هؤلاء الزعماء لاقتناص اللذة :»ابنتك جميلة سنتركها لتمتع أعضاء المجلس...»(ص29)، وبهذه الصورة القاتمة تنهي القصة رحلتها، وهي ترسم نهاية وشيكة للحياة الإنسانية في الأرض:» هو ما سيعجل بانقراض الحياة هنا بعد سنوات ربما ليست بعيدة...»(ص:37).

غير أن القصة لا تستلم لهذه النهاية البائسة استسلاماً كاملاً، بل ترسل للقارئ رسالة يتلقاها بطلها المهندس عامر من قائدة المركبة الفضائية التي كشفت له كل هذه

الحقائق تقول فيها: «ربما يا بني لديك رسالة كبيرة في تنبيه الناس، وقد انتشر رسلنا في كل مكان ودخلنا عقول من هم نظيفو القلب والعقل ليبلغوا الرسائل كي تستدركوا جميعاً ما يجري في الكوكب السائر في طريق انقراض الحياة فيه». (ص:39).

10. هنالك أفكار عدة استحالت قاسماً مشتركاً بين قصة الدكتور عمران والقصص الديستوبية أبرزها صور التوحش والدمار والقتل والخراب الذي حل ببعض المجتمعات المعاصرة من جراء نجاح بعض الفئات الانتهازية والعصابات ومحترفي الإجرام، الباحثين عن الثراء والسلطة والمتعة، تعضدهم قوى عالمية كبرى مهيمنة ليثيروا الفوضى، وينشروا الذعر،ويمعنوا في الشذوذ وهي من خلال إثارة الفوضى وتخطي القوانين تجني الأموال الطائلة من خلال الإتجار بالسلاح والمخدرات، وتفرض هيمنتها على الشعوب الضعيفة والفئات المغلوبة والطبقات الفقيرة.

ولكنها من ناحية ثانية تميز نفسها بالانحياز إلى نصرة الطيبين الأنقياء الأبرياء الذين وجدوا أنفسهم من دون ذنب اقترفوه وقوداً لصراعات قذرة ومنافسات بشعة تتهدد وجودهم ولا تقيم لحياتهم وزناً، تهدم دورهم وتستحيي نساءهم وتسلب أموالهم وتقتل أولادهم وتدمر حياتهم، لهؤلاء تتوجه قصة الدكتور عمران برسالة مطمئنة، تترك لهم مجال الاستمرار في الحياة ممكناً، في حال تغلب الخير على الشر وانتصارالصلاح على الفساد ،ففي هذه الناحية تكمن دعوة مبشرة ممكنة التحقيق، وعليه تتبرأ القصة في النهاية من ظلامية القصص الديستوبية سواء أكانت عالمية أم عربية ، تلك التي سدت بستائر التشاؤم والإحباط كل نافذة يمكن أن يتسرب منها أمل باستمرار الحياة في الأرض.

11. كانت قصة الدكتور عمران وفية لأسلوب القص العلمي، فجرت في أحداثها عامة في سياق المعلومات والآلات الدقيقة المدهشة كالتي تمكن من قراءة الأفكار وتحليل المشاعر والتغلغل في بواطن الشخصيات، وكذا اعتمدت على معارف فلكية ومعلومات جغرافية وما يتصل بها من أرقام دقيقة وإحصاءات مؤكدة، وقد وظفت كل ذلك في اختراع أحداث توقعت حدوثها في المستقبل القريب، بيد أن قارئ القصة يعي أن المؤلف يحدثه عن حوادث وقعت بالفعل، يكاد يفصح إضافة لما قرأه عن أحداث كثيرة، ربما تفوق في بشاعتها ما ذكرته قصة عمران، وربما سمى الأشخاص والفئات التي كادت بالفعل أن تقضي على الأمان والاستقرار والوئام، لكن القصة مع أنها من

نتاج تفاعل المؤلف بتلك الأحداث، أراد أن يدفع بعمله القصصي الخيالي الديستوبي إلى المستقبل معبراًعن توجسه من عودة كابوس مرعب، إن تمكن من الظهور ثانية فلسوف تكون أبواب الأمل في استمرار الحياة الإنسانية قد أوصدت بالفعل.

12. يمضي د. عمران في سائر قصص هذه المجموعة لتوشيحها بظلال ديستوبية، تتضح وتغمض بحسب الموضوع الذي يجعل منه مادة لتلك الأقاصيص فيشيرفي قصته «جزيرة الموت» إلى الإتجار بالأعضاء البشرية، ويمعن في وصف الأمكنة الخبثة في قصته «المدينة المنسية» وتسرب الإشعاعات النووية في قصته»سيل مرعب..» وانهيارالقيم والأخلاق والقوانين في قصته «جنون البحث عن المتعة»، وهذه كلها أفكار تقاسمتها الآداب الديستوبية في الغرب والشرق، إلى جانب معالجته موضوعات أخرى في سائر قصص مجموعته، وقد ظهر أسلوب السرد في القصص عامة بسيطاً شائقاً قائماً على ترتيب الأحداث ووصف الشخصيات المؤثرة في الأحداث، وفي تقنيات الترتيب الزمي في سردياته يشير عمران عادة في بداية قصصه أن أحداث قصصه تدور في المستقبل القريب، مما يمكنه من عرض الكثير من الأحداث الواقعية في سياق المستقبل، وهذا حديث متكرر في نتاج عمران ليظهر حرصه على أن يكون أدبه رؤيوياً مبشراً، أكثر من كونه سرداً ووصفاً مباشراً، أو مجرد نقل انفعاله بالأحداث.

إحالات مرجعية:

1- حسن، عمار علي (الخيال السياسي) إصدار سلسلة المعرفة الكويتية عدد تشرين أول 2017م ص: 87.

2- عمران، طالب (خلف الجدران المعتمة) مطبوعات جامعة دمشق 2019م.

ديفيد دمروش

وإسهامه في (نظرية الأدب العالمي)



«التعليم بالنسبة لي مثل 'منبر وعظ' علماني. لديَّ معنىً جِدُّ بروتستانتي للأدب بوصفه طريقة لاختبار العالَم على أنه متعة جمالية أحب أن أنقلها للطلبة»

ديفيد دمروش

د. عبد النبي اصطيف

ناقد وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يخصص ثيو داهائين Theo D'haen محاضرته التي ألقاها في جامعة بوخارست بمناسبة منحه درجة الدكتوراه الفخرية في 15 نيسان 2011، للإجابة على سؤال مباشر هو: «لِم الأدب العالمي الآن؟»

ويربط نهوض هذا الأدب، وتجدد الاهتمام الدولي به في استدارة القرن الحالي، بحوادث أيلول عام 2000م التي طالت ثلاث مدن أمريكية: نيويورك وواشنطن وبنسيلفانيا، والتي جعلت الأمريكيين يحسون بجهلهم بـ «الآخر» العربي المسلم الذي فاجأهم وصعقهم، وولّد في نفوسهم رغبة محمومة في تعرّف هذا «الآخر» بالمعنى الأوسع للكلمة. ومن الطبيعي أن تكون آداب هذا الآخر خير وسيلة إلى تعرّفه وفهمه، واحتوائه إن اقتضى الأمر، والتعاون معه عندما يسمح الظرف الدولي بذلك، والتواصل معه، على أي حال، بغرض التأقلم مع مرحلة ما بعد هذه الحوادث التي غيرّت المشهد الدولي على المستويات العسكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية والفكرية إلخ.

وأطروحة البروفيسور داهائين هي أن هذا الأدب قد:

«عُرِّف وأعيد تعريفه ليلائم حاجات أزمنة وأمكنة محددة، بالتوافق مع المصائر المتحوّلة لكيانات لغوية وثقافية محدَّدة على الخارطة العالمية» .

ومعنى هذا أن تجدّد هذا الاهتمام بـ «الأدب العالمي» في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة والغرب الأوربي وسائر أنحاء العالم المختلفة عامة، وعلى هذا النطاق الواسع، وإعادة النظر في تعريفه: طبيعةً ووظيفةً وحدوداً، ومناقشة طرق تدبّره: دراسةً وتدريساً وبحثاً علمياً ونشراً بين الناس، إنما نجمت عن التغيرات الخطيرة التي شهدها عالمنا في استدارة القرن الحالي، وبخاصة بعد تفجيرات أيلول عام 2000م في الولايات المتحدة الأمريكية، وأنها كانت استجابة طبيعية لمقتضيات الظروف الدولية الجديدة التي خلقت فُسحاً للمواجهة والتفاعل والاحتكاك بين الكيانات الإنسانية اللغوية والثقافية والاجتماعية والسياسية في عالم ما بعد حوادث أيلول - عالَم الألف الثالث الميلادي.

والحقيقة أنه عند النظر إلى ما شهدته الولايات المتحدة الأمريكية والغرب الأوربي من نشاطات تتصل بالأدب العالمي والتي شملت ميادين نشر المختارات، والأدلّة، والكتب، والأبحاث، والدراسات والمقالات، وتنظيم المؤتمرات المعنية بشؤون هذا الأدب دراسة وتدريساً وإعادة نظر في تدبّر شؤونه المختلفة، وإقامة الندوات، والدعوة إلى المحاضرات العامة والخاصة التي تروّج له، يلاحظ المرء الحضور الواسع لاسم بارز فيها هو ديفيد دمروش أستاذ كرسي إرنست بيرنباوم للأدب في جامعة هارفرد الذي شارك بفاعلية كبيرة ونشاط واسع ومتنوع في مختلف وجوه هذا الاهتمام المتجدد بـ «الأدب العالمي»، والتي شملت:

• تحرير المختارات والقيام على خدمتها بصنع الأدلة الخاصة بالمدرسين والطلبة، وإصدارها في عدة طبعات موسعة وموجزة، مجلدة وشعبية ذات غلاف ورقي paperback، بالتعاون مع واحدة من كبريات دور النشر العالمية-العولمية؛

• تحرير البحوث والدراسات الخاصة بتدريس الأدب العالمي بالتعاون مع أكبر مؤسسة علمية ومهنية للغات في الولايات المتحدة الأمريكية، وهي رابطة امريكا للغات الحية Modern Language Association of America؛

• تأليف الكتب الموجهة للباحث بغرض تعريف الأدب العالمي: طبيعةً ووظيفة وحدوداً؛

• تأليف الكتب الموجهة للقارئ العام بغرض مساعدته على قراءة نصوص هذا الأدب

ومقاربتها على نحو يسمح باكتشاف ما تنطوي عليه من تجربة جمالية سعى دمروش طوال حياته إلى نقلها للمتلقي: طالباً وقارئاً؛

• المشاركة في المؤتمرات المعنية بالأدب العالمي وتحفيز المناقشات العلمية فيها بتقديم المحاضرات المفتاحية فيها؛

• نشر المقالات النظرية والتطبيقية المتصلة بهذا الأدب؛

• إدارة «معهد للأدب العالمي» الصيفي الذي ينعقد كل عام في واحدة من عواصم المؤسسات العلمية المشاركة فيه؛

• المشاركة في النشاطات الإعلامية المروّجة لقضية الأدب العالمي (سلسلة «دعوة إلى الأدب العالمي»، المتعددة الوسائط، والتي أنتجتها مؤسسة Annenberg Learner، والتي أسهم فيها بصفة مستشار ومشارك في إعدادها وتقديم حلقاتها)؛

• إلقاء المحاضرات العامة في مختلف الجامعات المرموقة الموزعة على جانبي الأطلسي، مما جعله بحق، ما نعتَ نفسه، «الواعظَ العلماني» الذي اتخذ من منبر الجامعة أداة فعالة لنقل تصوره للأدب بوصفه اكتشافاً للعالم على أنه متعة جمالية لا بد من نشرها ضمن أوسع جمهور ممكن.

• إسهامه في إصدار مجلة الأدب العالمي ، والتي تصدر عن دار النشر العالمية الكبرى بريل Brill، والتي يقوم على تحريرها فريق متميز من كبار المختصين بقضايا الأدب العالمي يضم ديفيد دمروش وثيو داهائين وغيرهما، قام بوضع خطة لإصدار أعداد خاصة من المجلة على مدى السنوات القادمة، وصدر منها عدد خاص عن الأدب العربي.

وقد تأتّى لديفيد دمروش هذا التصور للأدب في وقت مبكر من حياته وذلك عندما قدمت له مُدرِّسته في الصف التاسع نسخة من رواية لورنس سترن تريستام شاندي ، أوقعته في حب الأدب، فانصرف إلى قراءة روائعه العالمية بتوصية من تريستام، بطل الرواية، الذي أشار في ثناياها إلى عزيزه رابليه، وإلى الأعز عليه ثيربانتس، فما كان من دمروش، الذي كان في الخامسة عشرة من عمره آنذاك، إلا أن مضى إلى شراء عدد من روائع بنغوين Penguin Classics، وغرق في حب بانوراما الأدب العالمي، التي سعى إلى اسكتشاف مختلف فسحها حتى قبل دخوله جامعة ييل لدراسة الدرجة الجامعية الأولى فيها، ماضياً إلى ما وراء الأدب الأوربي،

حيث أغوته الثقافات القديمة ولغاتها، فبدأ بالتوراة، ليدرس الآثار المصرية مع تِرْبه في غرفة المدينة الجامعية، والألمانية الوسيطة، واللغات الشمالية الأوربية القديمة، والشعر الأزتي، وينتهي به المطاف وقد تعلم اثنتي عشرة لغة حتى تاريخ انضمامه إلى جامعة هارفرد عام 2009، بعد أن أمضى نحواً من ثلاثة عقود في جامعة كولومبيا في مدينة مولده مانهاتن في ولاية نيويورك.

وكان وراء انتقاله إلى هارفرد دعوة وجهها إليه قسم الأدب فيها للمساعدة في بناء قسم عولمي Global Department، ودمج برنامج الدرجة الجامعية الأولى ببرنامج الأدب المقارن في الدراسات العليا، وقد نجح في خلق قسم موحّد يمثل في رأيه «الأدب المقارن العولمي» Global Comparative Literature على نحو أفضل.

والحقيقة أن إنجازات البروفيسور دمروش مثيرة للإعجاب بغناها وتنوعها ومنهجيتها ومنظورها العالمي-العولمي، الذي تجاوز به عقابيل النزعة المركزية الغربية التي ترى في الأدب الأوربي الغربي وأدب أمريكا الشمالية المثال الذي ينبغي أن تتطلع إليه الإنسانية، والمثال الذي تسعى إلى أن ينتهي مطافها به، ومضى إلى أفق أكثر رحابة وإنسانية يتسع للآداب الإنسانية قديمها ووسيطها وحديثها، مثلما يفسح المجال لآداب الشرق والجنوب ويدمجها في متن الأدب العالمي العولمي، وهو ما نلاحظه بسهولة في أعماله الجادة المرموقة، والتي أكسبته احترام المؤسسات الجامعية والبحثية والمهنية وثقتها، وجعلت دور النشر العالمية والجامعية تتسابق لنشر هذه الأعمال، وتيسيرها لجمهور واسع يُرضي طموحات الرجل الذي أراد طوال حياته نقل تصوره الخاص للأدب على أنه اختبار للعالم بوصفه متعة جمالية، للطلبة وللقارئ العام من خلال منبره العلماني الجامعي.

وإذا ما رغبنا البدء برسالته لدرجة الدكتوراه التي حازها عام 1980 من جامعة ييل، إحدى جامعة العصبة العاجية في الجامعات الأمريكية، فإننا نجد أنه جمع فيها ما بين الشرق والغرب من جهة، وما بين القديم والحديث من جهة أخرى، وهو جمع يتضح من خلال عنوانها: «الكتاب المقدس والتخييل: مصر ومدراش (تفسير نصوص التوراة) ويقظة فينيغان» "Scripture and Fiction: Egypt, the Midrash, Finnegan's Wake" ، رائعة الكتاب الإيرلندي الحداثي جيمس جويس James Joyce، ومؤلف الرواية-الرائعة يوليسز Ulysses أهم روايات القرن العشرين.

أما أول كتبه فقد انصرف فيه إلى دراسة السرد التوراتي، وحمل عنوان «العهد السردي: تحولات النوع في نمو الأدب التوراتي» The Narrative Covenant: Transformations of Genre in the Growth of Biblical Literature (1987)؛ وأما ثانيها الذي ناقش فيه ما طرأ على ثقافة الجامعة من تغيير، وحمل عنوان «نحن الباحثين: تغيير ثقافة الجامعة» We Scholars: Changing the Culture of the University، فقد نشرته له جامعة هارفرد عام 1995، وظهرت منه طبعة إسبانية في الأرجنتين عام 1995؛ وأما ثالثها فقد حمل عنوان «لقاءات العقول» Meetings of the Mind ونشرته له جامعة برنستون عام 2000، وقد ترجم إلى اللغة البولندية عام 2012.

وإذ انصرف دمروش في العقد الأخير من القرن العشرين بكليته لدراسة «الأدب العالمي: طبيعة ووظيفة وحدوداً، وتدبّراً: دراسة وبحثاً وقراءة وتدريساً»، فقد أتبع مختاراته للأدب العالمي، التي أعدها عام 2004 بالتعاون مع نخبة من أستذة الأدب في مختلف الجامعات العالمية المرموقة، بكتابه الذي غدا المرجع الأهم والأحدث في نظرية الأدب العالمي، والذي حمل عنوان «ما الأدب العالمي؟ What Is World Literature? » وظهر عام 2003، وترجم إلى أكثر من لغة شرقية وغربية (ترجم بكامله إلى اليابانية والتركية والصينية، وترجمت فصول منه إلى الإستونية والتيبيتية وغيرهما) ليظهر بعده كتابه الذي يشي بحبه للأدب الشرقي القديم وسعيه لخدمته الخدمة اللائقة بجديتها وعمقها ومنهجيتها وانفتاحها على آخر مستجدات العلوم الإنسانية والأدبية، وهو الكتاب المدفون: فَقْدُ ملحمة غيلغاميش العظيمة وإعادة اكتشافها The Buried Book: The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh (2007)، والذي تُرجِم إلى العربية من جانب موسى أحمد الحالول وقام بنشره المركز القومي للترجمة في جمهورية مصر العربية عام 2012 ، ليتوّج اهتمامه هذا بآداب العالم بكتاب موجّه للقارئ العام يرشده فيه إلى طرق قراءة الأدب العالمي في سلسلة الكتب التي تصدرها دار النشر بلاك ويل Blackwell تحت عنوان كيف؟ How ويحمل عنوان كيف تقرأ الأدب العالمي؟ How to Read World Literature? (2009)، والذي ترجم إلى اللغات التركية والصينية والإيطالية والفيتنامية.

والحقيقة أن ما يميز هذا الجهد العظيم الذي تابع فيه دمروش جهود عدة اجيال

من الباحثين الأمريكيين من أمثال أولدريدج وسارة لوال وغيرهما، هو انطلاقه من النصوص الأدبية ذاتها، فقد بدأ أول ما بدأ بصنع مختارات للأدب العالمي بالاشتراك مع كل من الباحثة المعروفة بدراساتها المتميزة ماري آن كوس Mary Ann Caws وكريستوفر برندرغاست Christopher Prendergast نشرتها دار النشر المعروفة هاربر كولينز، وحملت عنوان The Harper Collins World Reader، وصدرت في مجلدين عام 1994، أسهم فيهما دمروش بتحرير القسم الأول: «عالم المتوسط القديم» "The Ancient Mediterranean World" بالتعاون مع لورا سليتكن Laura Slatkin، والقسم الأخير الذي حمل عنوان «الأدب عبر الحدود» "Literature Across Boarders" والذي تعاون في تحريره مع كريستوفر برندرغاست.

بعدها قام دمروش بتحرير مختارات للأدب البريطانيThe Longman Anthology of British Literature، نشرتها له دار النشر العالمية/العولمية لونغمان عام 1998 في ستة مجلدات ضخمة تقع في أكثر من ستة آلاف صفحة، تعاون على تحريرها مع أحد عشر باحثاً من كبار المختصين بهذا الأدب، وقد صدر منها حتى الآن أربع طبعات ظهرت آخرها عام 2009م.

وإذ لاحظ دمروش، من بين مجموعة من دارسي الأدب العالمي ومدرِّسيه، الإسراف البغيض في التمركز حول الذات الغربية في معظم مختارات الأدب العالمي الموضوعة بين أيدي الطلبة والباحثين، فإنه أعد، بعد نجاح أعماله الآنفة الذكر، مختارات من الأدب العالمي حملت عنوانThe Longman Anthology of World Literature نشرتها الدار نفسها في ستة مجلدات عام 2004، تعاون كذلك على تحريرها مع فريق مؤلف من اثني عشر محرراً من أبرز المتخصصين بآداب العالم شرقه وغربه وشماله وجنوبه. وقد ضمّ هذا الفريق الباحث العربي صبري حافظ أستاذ الأدب االعربي الحديث في جامعة لندن، وجلال قدير أستاذ الأدب المقارن في جامعة بنسيلفانيا، وديفيد بايك، وبروس روبينز وغيرهم. وقد صدر من هذه المختارات أكثر من طبعة، حرر الثانية منها مع ديفيد بايك David L. Pike، كما حرر منها طبعة مضغوطة Compact Edition تقع في 2800 صفحة صدرت في مجلد ضخم عام 2007، وأخرج من هذه الطبعة الأخيرة طبعة معدّلة نشرت في مجلدين تحت عنوان "بوابات للأدب العالمي»Gateways to World Literature بين عام 2011-2012.

والمثير في هذا الجهد الخاص بالأدب العالمي هو أنه مشفوع برفيقين خاصين بتدريس هذا الأدب، موجهين إلى مدرسّي هذا المقرر الرائج بين طلاب الآداب القومية، والأدب المقارن، بغرض تعريفهم بطرق تدريسه ومساعدتهم على تحقيق الأهداف المرجوة منه، حملا عنوان: تدريس الأدب العالمي: رفيق لمختارات لونغمان للأدب العالمي، خُصِّص المجلد الأول منهما لآداب العالم القديم، والعصر الوسيط والفترة الحديثة المبكرة، في حين خُصِّص الثاني منهما للأدب العالمي بين القرنين السابع عشر والعشرين. وفي مسعى جاد لتطوير هذا العون النوعي للمدرِّسين فقد صدرت من هذين المجلدين طبعة ثانية حملت عنوان دليل المدرسين، نُشرت في مجلدين تجاوزا حجمي سابقيهما يقع أولهما في 360 صفحة، ويقع ثانيهما في 326 صفحة، مما يؤشر على اهتمام المحررين والناشر معاً بتطوير طرق تدريس هذا المقرر والاستجابة لحاجات كل من المدرِّسين والطلبة إلى الخبرات النوعية التي يتطلبها مقرر خطير كهذا المقرر يتصل بآداب «الآخر» في عصر انفتح العالم فيه بعضه على بعضه الآخر على نحو لم تشهده الإنسانية من قبل.

ولم يكتف ديفيد دمروش بكل ما تقدم فقد حرّر مع ناتالي ميلاس عام 2009 في سلسلة مطبعة جامعة برنستون sourcebook الكتاب المصدر، كتاب برنستون المصدر للأدب المقارن من عصر التنوير الأوربي إلى الحاضر العولمي The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present ، وهو عمل مهم جداً لدارس آداب العالم، والأدب العالمي، لأن الأدب المقارن والأدب العالمي كانا باستمرار توأمين سياميين لكل مقارني الدرس المقارن للأدب في الغرب، كما أن هذا الدرس كان الموجِّه الأساسي في دراسة آداب العالم، والأدب العالمي وتدبّرهما خلال القرنين الماضيين.

كما قام بتحرير كتاب تدريس الأدب العالمي Teaching World Literature الذي نشرته أكبر مؤسسة جامعية علمية مهنية هي رابطة أمريكا للغات الحديثة عام 2009، وجمعت فيه إسهامات أكثر من ثلاثين أستاذاً جامعياً من أبرز أساتذة الأدب والأدب المقارن في أمريكا، تناولت الجوانب المختلفة لهذه العملية الدقيقة التي تقوم على مسعى جاد لفهم «الآخر» من خلال فهم أدبه المغمّس بثقافته ومواريثه. وربما كان من أهم ما تقدمه هذه الأبحاث لكل معني بدراسة الأدب العالمي الخبرة النوعية التي

ينطوي عليها كل منها، والتي طوّرها صاحب البحث خلال سنوات تدريسه الطويلة لهذا المقرر الشائق الشائك. وهكذا فإنه، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يعرض خبرة الأساتذة الأمريكيين في تدبر مقرر الأدب العالمي، مفيد أيما فائدة لأي مدرس يرغب في تدريس الأدب العابر للتخوم الإقليمية، أو الثقافية أو التاريخية، ويريد في الوقت نفسه أن يأخذ القضايا المتصلة بهذا التدريس على هذا الاتساع على محمل الجد -على حد قول جويف بيري Geoff Berry ، الأستاذ في جامعة مونَش في أستراليا، في مراجعته للكتاب .

وكذلك فإنه نشر مؤخراً من تحريره كتاب الأدب العالمي نظرياً ، والذي يقع في أكثر من خمسمائة وخمسين صفحة، موزعة على مدخل وثلاثة أجزاء وخاتمة تتناول أصول الأدب العالمي، والأدب العالمي في عصر العولمة، والمناقشات التي تدور حوله، وموقعه في العالم، مما يؤهل الكتاب ليكون مرجعاً لايستغنى عنه في دراسة موضوع الأدب العالمي للطلبة والمدرسين في آن معاً.

ولما كان تدريس الأدب العالمي، والبحث في مختلف جوانبه، ودراسته، والتأليف فيه، وتحرير مختاراته، أمور تثير العديد من المشكلات، وتُخضع للمساءلة الكثير من المسلّمات المتصلة بطبيعة الأدب -أي أدب- ووظيفته وحدوده، فقد كان من الطبيعي أن يلتفت ديفيد دمروش إلى هذه الجوانب المهمة في نظرية الأدب وقوانينه، ولذا وجدناه يحرر مع ثيو داهائين وليفيو باباديما كتاب النقاش القانوني اليوم: عبور التخوم المعرفية والثقافية The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries والذي صدر عام 2011 عن دار النشر الهولندية/العالمية رادوبي Radopi.

وقد توّج دمروش جهوده في خدمة قضية «الأدب العالمي» بتحريره مع كل من ثيو داهائين وجلال قادر رفيق روتلدج للأدب العالمي The Routledge Companion to World Literature والذي ظهر عام 2011 على جانبي الأطلسي ليغدو مرجعاً أساسياً لكل دارس ومدرِّس وباحث ومعني بقضايا الأدب العالمي، وما كان له أن يكون كذلك لولا أن استعان محرروه بخبرة أبرز المعنيين بهذا الأدب في العالم كله، وحملوا فيه بحوثاً تغطي مختلف جوانب دراسته وتدريسه ومشكلاته، وقدموا بذلك خدمة جليلة

لهذا الميدان المهم من ميادين الدرس الأدبي العابر للتخوم، والذي تتنامى يوماً بعد يوم أهميته في عصرنا «عصر العولمة». كما فاجأ المعنيين بالأدب العالمي بإصداره عام 2016 مع ثيو داهائين وآخرين «مجلة الأدب العالمي» (التي يقوم بنشرها الناشر العالمي بريل في ليدن بهولندة) Journal of World Literature لتكون منبراً تناقش فيه قضاياه ومشكلاته.

وديفيد دمروش رجل واسع النشاطات العلمية، وتتنوع نشاطاته تنوّعاً ملحوظاً، وتمتد من التأليف إلى التحرير، إلى التدريس والإشراف على الرسائل الجامعية، إلى المشاركات الفعالة في المؤتمرات العلمية والمهنية، إلى المحاضرات العامة والخاصة في موضوعات اهتمامه، وانتهاءً بالترجمات، والمقابلات التي يسرتهما معرفته الواسعة للغات القديمة والوسيطة والحديثة. فإلى جانب اللغات الألمانية والفرنسية والإسبانية التي يتقنها قراءة وحديثاً وكتابةً، فإن الرجل متمكن من قراءة الإيطالية، واللاتينية، واليونانية، والعبرية التوراتية، والأكادية، والمصرية القديمة، واللغة الشمالية القديمة.

وفضلاً عن عضوية دمروش في اللجان التنظيمية لعدد كبير من المؤتمرات والندوات وحلقات البحث الجامعية والمهنية في الولايات المتحدة الأمريكية على مستوى الولايات، وعلى المستوى القومي، فإن له مشاركات واسعة في تنظيم عدد من المؤتمرات الدولية عن «الأدب العالمي» و»الأدب المقارن». فعلى سبيل المثال كان دمروش مديراً مشاركاً (مع وانغ ننغ Wang Ning) ـ «المؤتمر الصيني-الأمريكي الثنائي الخامس عن «الأدب المقارن في طور الأدب العالمي» الذي انعقد في جامعة شنغهاي جياو تونغ (آب 2010م)، وكان المتحدث الرئيس Keynote Speaker في عدد من المؤتمرات الدولية المعنية بالأدب العالمي، وكذلك فإن الرجل عضو في هيئة تحرير مجلتي دراسات الأدب المقارن التي تصدر عن مطبعة جامعة بنسلفانيا، والأدب المقارن في الصين، وسلسلة TextexT: دراسات في الأدب المقارن التي تصدرها دار النشر الهولندية/العالمية رادوبي Radopi على جانبي الأطلسي.

أما على المستوى المهني فإن االبروفيسور دمروش كان عضو مجلس مستشاري رابطة أمريكا للغات الحديثة بين عامي 1993-1997، وقد أعيد انتخابه لهذه العضوية بين عامي 2011 و2014م، وشغل منصب نائب رئيس الرابطة الأمريكية للأدب المقارن بين عام 1999 و2001، كما انتخب رئيساً للرابطة بين عامي 2001 – 2003م.

ولعل الإسهام الأهم لدمروش على مستوى العناية بقضية «الأدب العالمي» هو إدارته لـ «معهد للأدب العالمي» Institute For World Literature (ومقرّه جامعة هارفرد) الذي ينعقد في صيف كل عام على مدى أربعة أسابيع في واحدة من عواصم العالم، ويحضره نحو مائة مشارك من طلاب الدراسات العليا ومدرسي الأدب العالمي من مختلف أنحاء العالم، ويُدرِّس فيه نخبة متميزة من أساتذة الأدب المقارن والأدب العالمي في عدد من جامعات العالم المرموقة.

وهو عضو في مجلس ستوكهولم للتاريخ الأدبي العالميStockholm Collegium of World Literary History منذ عام 2009 وحتى يومنا هذا. وله مشاركات إذاعية أمريكية وعالمية، كما كان مستشاراً أدبياً للسلسلة التلفزيونية «دعوة إلى الأدب العالمي» Invitation To World Literature التي بُثت على المستوى القومي في 13 حلقة، مدة كل منها نصف ساعة.

وقد أكسبته أعماله سمعة طيبة في الأوساط العلمية والبحثية والجامعية، شجعت على ترجمة العديد من كتبه ومقالاته، وساعدت من ثَمَّ على نشر آرائه وأنظاره المهمة في مسائل الأدب العالمي والأدب المقارن. وانهالت عليه الدعوات للمحاضرة والتدريس والمشاركة في تنظيم الملتقيات العلمية من مؤتمرات وندوات وإلقاء المحاضرات التذكارية من مختلف القارات. فقد حاضر الرجل في عدد كبير من الجامعات في شرق العالم وغربه وشماله وجنوبه.

وهكذا ألقى دمروش، إلى جانب محاضراته في مختلف الجامعات الأمريكية المرموقة، محاضرات عامة وخاصة بالأدب العالمي والأدب المقارن في كل من اليابان، والصين، وفيتنام، وكوريا الجنوبية، وهونغ كونغ، والهند، وأستراليا، وإيران، وتركيا، وقطر، ومصر، وفي رومانيا، وهولندا، وفرنسا، وألمانيا، وسويسرا، وبلجيكا، والدانمارك، والسويد، وفي كندا، والمكسيك، ومنحته جامعة بوخارست درجة الدكتوراه الفخرية تقديراً لجهوده في خدمة قضية الأدب العالمي والارتقاء بتدريسه ودراسته والتأليف فيه وصنع مختاراته وتحرير الأدلة المساعدة على تدبّره من جانب المدرسين والطلبة والقراء، وذلك من منظور يتجاوز المركزية الغربية التي طبعت جل النشاطات المتصلة بهذا الأدب الذي بشر به غوته قبل نحو قرنين من الزمان، وأراده سفير تفاهم بين الأمم والشعوب.

ومما يزيد في رصيد إسهامات دمروش في خدمة قضية الأدب العالمي مشاريعه الراهنة التي لا يزال يثابر على متابعة إنجازها، والتي ربما كان من أهمها:

1. مشاركته في تحرير مشروع «الأدب: تاريخ عالمي» "Literature: A World History" الذي يرجى له أن يصدر في أربعة مجلدات عن دار النشر المعروفة بلاك ويلز في أكسفورد بتحرير كل من أندرس بيترسن Anders Pettersson وديفيد دمروش وآخرين؛
2. مشروع كتاب «مقارنة الآداب: ما يحتاج معرفته كل مقارِن» Comparing the Literatures: What every Comparatist Needs to Know الذي سيصدر عن مطبعة جامعة برنستون؛
3. مشروع كتاب «روائع الأدب العالمي» Masterpieces of World Literature وهو كتاب مختارات يعدّه دمروش مع شين يوناوو، يرجى له أن يصدر قريباً عن مطبعة جامعة بيكين؛

والخلاصة أن «الأدب العالمي» قد وجد في ديفيد دمروش المؤهل تأهيلاً أكاديمياً رفيعاً، والناشط الفعال، والمسهم الإيجابي، والناطق المبين، والمنظم الكفء، ورجل العلاقات العامة المتميز، داعيةً مابعده داعية لقضيته، وحاملاً لرسالته في خلق تفاهم، ومن ثّمَّ، تفاعل أفضل بين أمم الأض وشعوبها، على قاعدة من الفن الإنساني الخالد: الأدب، أو البيان الساحر.

انظر:

,(Theo D'haen, "Why World Literature Now", University of Bucharest Review (new series
.Vol. I, 2011, No. 1, p. 29

انظر: مقابلته مع إليزابيث غيرمان في مجلة هارفرد غازيت:

,Elizabeth Gehrman
,"Teaching as a 'Secular Pulpit': David Damrouch's passions are literature and languages"
.Harvard Gazette, Thursday, April 29, 2010

ظهرت رواية تريستام شاندي: جنتلمان – حياته وآراؤه في عدة مجلدات بين عام 1760 – 1767 وحقق مباشرة نجاحاً هائلاً في إنكلترا وما وراءها على الرغم من كونها رواية غير واضحة المعالم وليس فيها بداية ووسط ونهاية.

انظر:

ديفيد دمروش، كتاب تحت الركام: ملحمة جلجامش العظيمة، كيف ضاعت وكيف اكتشفت، ترجمة موسى أحمد الحالول (المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012).

وربما كان من الجدير بالذكر الإشارة إلى صلة دمروش الوثيقة بالشرق القديم، أو مايفضل دعوته بـ العالم القديم Ancient World. ففضلاً عن معرفته لعدد من لغاته الرئيسية التي درسها في جامعة ييل (المصرية القديمة، والأكادية، والعبرية التوراتية)، وعنايته بثقافاته وآدابه، وإشرافه على القسم الخاص بهذه الآداب وتحريره للمختارات الخاصة بها، والتقديم لها وإعداده الدليل الخاص بها لمساعدة كل من المدرِّسين والطلاب على دراسة نصوص هذه الآداب بوصفها روائع آداب عريقة حكم الدهر بخلودها، إلى جانب كونها نافذه شائقة على عوالم الشرق القديم مهد الحضارات والأديان واللغات القديم، وانظر: David Damrosch,

Teaching World Literature: A Companion to The Longman Anthology of World Literature, Vol. I; Instructor's Manual to accompany: The Longman Anthology of World Literature, Second Edition, Vol. I; and Gateways To (.World Literature: The Ancient World Through the Eary Modern Age

فقد خصص الرجل كتاباً مطوّلاً لواحدة من روائع آداب الشرق هي ملحمة غيلغاميش تقدمت الإشارة إليه في متن هذا البحث. وكذلك فإنه ألقى عدداً من المحاضرات في واحدة من أبرز عواصم الشرق وهي القاهرة، عندما كان أستاذاً زائراً في الجامعة الأمريكية فيها عام 2005، ربما كان من أبرزها محاضرة إدوارد سعيد التذكارية الأولى التي ألقاها في 1/تشرين الثاني-نوفمبر، وكانت بعنوان: «النقد العَلماني يلتقي العالم: تحدي الأدب العالمي اليوم»، ومحاضرة: «علم الآثار والإمبريالية: ملحمة غيلغاميش بعد الاستشراق» "Archaeology and Imperialism: Gilgamesh After Orientalism" التي ألقاها في الجامعة نفسها في 8/تشرين الثاني-نوفمبر.

وانظر على أي حال نص المحاضرة الأولى في ملحق الكتب Books Supplement لـ صحيفة الأهرام الأسبوعية التي تصدر بالإنكليزية عن مؤسسة الأهرام في القاهرة:

David Damrosch, "Secular Criticism meets the World: The Challenge of World Literature Today", Al-Ahram .November, 2005 23-Weekly (Cairo), No. 769, 17

ومقابلة هلا حليم Hala Halim معه والتي حملت عنوان "Oblique Refractions" (انكسارات منفرجة)، ونشرت في العدد نفسه.

وانظر كذلك الفصل الثاني من كتاب دمروش: «ما الأدب العالمي؟» المعنون بـ «طلب غيلغاميش» "Gilgamesh's Quest"، ص ص 39-77؛ ومقالته في مجلة سميثسونيان:

David Damrosch, "Epic Hero: How Self Taught British Genius Rediscovered the Mesopotamian Saga of .103-Gilgamesh after 2500 Years", Smithsonian, May 2007, pp. 94

وكذلك تحسن الإشارة إلى إسهامه المهم في إعداد سلسلة "دعوة إلى الأدب العالمي» Invitation to World Literature، المتعددة الوسائط والتي أنتجتها مؤسسة Annenberg Learner ، والمؤلفة من 13 حلقة فيديو مدة كل منها نصف ساعة، فضلاً عن موقع متميز عنها أعدته نخبة من أساتذة الجامعات الأمريكية بالتعاون مع دمروش الذي شارك في تقديم العديد من حلقاتها، علماً أن السلسلة خصصت حلقتين لكل من ملحمة غيلغاميش و ألف ليلة وليلة.

انظر مراجعة Geoff Berry لكتاب دمروش الأنف الذكر في:

COLLOQUY text theory critique 18 (2009). © Monash University, www.colloquy.monash.edu.au/issue18/damrosch.pdf

انظر:

(David Damrosch, World Literature in Theory (Wiley-Blackwell, 2914

انظر مقابلته مع أورهان باموك في:

,"Interview with Orhan Bamuk"
:translated by F. and O. Deniztekin as "Orhan Bamuk ile Soylesi", in
.34-E. Efe Cakmak, ed., Dunya Edebiyati Deyince, pp. 19

انظر نص محاضرته التي ألقاها في هذه المناسبة: "World Literature from Cluj to the World",
.University of Bucharest, April 2011





تشيخوف
في ذكريات
ستانيسلافسكي

(٢ من ٣)

عدنان جاموس

مترجم وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تعرفنا في هذه المدة على جميع المسؤولين في «سيفاستوبل». وقبل مغادرتنا إلى «يالطا» أخذنا نتلقى هاتفياً معلومات من شتى الجهات: «الريح شمالية ـ غربية، شمالية ـ شرقية، ستحدث ارتجاجات، لن تحدث ارتجاجات». وكان جميع البحّارة يقولون إن كل شيء سيكون على ما يرام، والارتجاج سيحدث في مكان ما قرب «آي ـ تودور» أمّا هنا فيوجد منعطف، وإبحارنا سيكون هادئاً.

ولكن ما حدث فعلاً هو أنه لم يكن هنا أي منعطف، والارتجاج كان من القوة بحيث أننا لم ننسه حتى هذه الساعة. لقد عانينا الأمرّين في الطريق، وكثيرون منا كانوا يصطحبون زوجاتهم وأطفالهم. وجاء معنا إلى «يالطا» بعض أهالي «سيفاستوبل» ومعهم أطفالهم وحاضنات الأطفال وخادمات المنازل. وقد اختلطت على متن الباخرة الديكورات والاكسسوارات المسرحية، وتداخل بعضها ببعض. وكان الجمهور المحتشد على رصيف المرسى في «يالطا» يحمل الزهور، ويرفل بملابس أنيقة، بينما كان البحر يصطخب بالزوابع والعواصف ـ باختصار: فوضى شاملة.

وهنا تملكنا شعور جديد: شعرنا بأن الجمهور يعترف بنا؛ إنه شعور البهجة المقترنة بالارتباك من هذا الوضع الجديد، إنه الحياء المربك الأول في مواجهة «الشعبية». وماكدنا نصل إلى «يالطا» وننزل في غرفنا ونغسل وجوهنا وننظر فيما حولنا حتى شاهدت «فيشنيفسكي» يركض بكل ما أوتي من قوة وهو في حالة انتشاء عارم، ويصيح زاعقاً بهياج شديد: ـ تعرّفت الآن بغوركي ـ أية فتنة هذه! لقد قرر أن يكتب لنا مسرحية! وقبل أن يرانا!.. كان أول ما فعلناه في صباح اليوم التالي هو الذهاب إلى المسرح. وهناك هدمنا جداراً، ونظفنا، وغسلنا، وباختصار: جرى العمل على قدم وساق. وراح يتجول على الخشبة وسط النشارة والغبار كلٌّ من: مكسيم غوركي ممسكاً بعصاه، وبونين، وميرولوبوف، ومامن سيبيرياك، ويلباتييفسكي، وفلاديمير ايفانوفتش نيميروفتش ـ دانتشنكو. وبعد أن تفحصوا منصة العرض، ذهبوا جميعاً إلى حديقة المدينة لتناول طعام الفطور. وامتلأ تيراس الحديقة كله على الفور بممثلي مسرحنا، واستولينا على الحديقة بكاملها. وقد انتحى ستانيوكوفتش جانباً وجلس إلى مائدة منفردة، إذ لم يكن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل أفراد المجموعة. ومن هناك توجهت الجماعة كلها إلى منزل أنطون بافلوفتش، بعضهم سيراً على الأقدام، وبعضهم في عربات تُقل كل واحدة نحو ستة أشخاص؛ المائدة عند أنطون بافلوفتش كانت جاهزة طوال الوقت، إما لتناول الطعام، أو لاحتساء الشاي. ولم يكن بناء المنزل آنذاك قد اكتمل، وكانت تحيط به حديقة صغيرة قليلة الشجر، إذ كان قد أخذ للتو يزودها بالغراس.

كان مظهر أنطون بافلوفتش يدل على حيوية فائضة؛ لقد تغير تماماً وكأنه بعث من بين الأموات. كان يشبه بالضبط ـ وما زلت أذكر جيداً هذ الانطباع ـ منزلاً ظلت نوافذه طوال الشتاء مسمّرة، وأبوابه موصدة، وفجأة في الربيع فتحوه، فامتلأت جميع غرفه

بالضوء، وراحت تبتسم وتتلألأ بالنور. كان طوال الوقت يتحرك من مكان إلى آخر وقد شبك يديه خلف ظهره، ويصلح من وضع البنسنيه على أنفه. تارة تراه على الشرفة المليئة بالكتب والمجلات الجديدة، وتارة تراه في الحديقة والابتسامة لا تفارق محياه، وتارة تراه في الفناء. وقلما كان يتوارى في غرفة مكتبه طلباً للراحة كما يبدو.

يأتي زوّار ويذهبون، وتنتهي وجبة طعام وتحضر أخرى، وماريا بافلوفنا تقوم في وقت واحد بعدة مهام، وأولغا ليوناردوفنا [كنيبِّر] تنهمك بهمة ونشاط في المساعدة، بصفتها صديقةً مخلصة، وربة البيت مستقبلاً. في إحدى الزوايا يدور جدال أدبي، وفي الحديقة ينشغلون كالتلاميذ بالتباري في رمي الحجر إلى أبعد مسافة، وفي مجموعة ثالثة يقدّم إيفان أ.بونين عرضاً تمثيلياً بموهبة غير عادية، وحيث يوجد بونين يقف حتماً أنطون بافلوفتش وهو يقهقه بملء فيه؛ لا أحد يمكنه أن يضحك أنطون بافلوفتش كما يفعل إي.أ.بونين عندما يكون رائق المزاج.

أما بالنسبة لي فقد كان المَرْكز هو غوركي، الذي سحرني على الفور بجاذبيته. ففي قوامه ومحياه غير العاديين، وفي لكنته بلفظ حرف الـ"O" وفي إيماءاته غير العادية، ورفع قبضته في لحظات الحماسة، وفي ابتسامته الطفولية النيِّرة، وفي وجهه الذي ترتسم عليه أحياناً انفعالات مفعمة بالتراجيدية، وفي حديثه المضحك أو الحماسي الموشّى بالصور الزاهية تلمس رقة روحية ورشاقة.. وعلى الرغم من بعض الانحناء في قامته فإنك ترى فيها مرونة من نوع خاص وجمالاً خارجياً. وكنت كثيراً ما أجد نفسي أتملّى الوضعية التي يتخذها، أو الإيماءات التي يقوم بها.

وكانت نظرة الحب التي غالباً ما يرنو بها إلى أنطون بافلوفتش، والابتسامة التي تغمر وجهه على نحو ما عند صدور أصغر نأمة من فمه، والضحكة المفعمة بالطيبة التي يطلقها عند أبسط ملحة طريفة يتفوه بها، تجمع بيني وبينه على نحو ما في انجذابنا العاطفي المشترك نحو رب المنزل.

وكان أنطون بافلوفتش، الذي يحب دائماً أن يتحدّث عما يستهويه في اللحظة الراهنة، يتنقل ببراءة الأطفال من شخص لآخر مكرراً السؤال نفسه في كل مرة: هل شاهد هذا أو ذاك من ضيوفه مسرحنا؟ ثم يردف قائلاً: ـ إنه شيء رائع! أنت يجب حتماً أن تكتب عملاً لهذا المسرح.

وكان يتحدث من دون كلل عن روعة مسرحية: «الوحيدان». كان «غوركي» بقصصه

عن حياة التشرد التي عاشها، و»مامن سيبيرياك» بعباراته الفكاهية الجريئة إلى حدٍ غير عادي يصل أحياناً إلى حدود التصوير الكاريكا توري المبالغ فيه، و»بونين» بمزاحه الأنيق، و»أنطون بافلوفتش» بملاحظاته وردوده غير المتوقعة، و»موسكوفين» بلواذعه الدقيقة ـ كان هذا كله يخلق جواً موحداً يربط بين الجميع في إطار أُسرة فنية واحدة. وقد برزت لدى الجميع فكرة مفادها أن عليهم كلهم الاجتماع هنا في يالطا، بل راحوا يتحدثون عن بناء شقق لهم هنا من أجل ذلك. وأقول بإيجاز: الربيع، والبحر، والمرح، والشباب، والشاعرية، والفن ـ هذا هو الجو الذي كنا نعيش فيه آنذاك.

وكانت أمثال هذه النهارات والعشيات تتكرر كل يوم تقريباً في منزل أنطون بافلوفتش.

***

كان يحتشد أمام شباك التذاكر جمهور منوّع من سيدات وسادة مفرطي الأناقة قادمين من العاصمتين[1]، ومعلمين وموظفين من مختلف مدن المحافظات الروسية ومن السكان المحليين، ومن المرضى بالسل، الذين لم ينسوا في شتائهم الكئيب وجود الفن في الحياة.

انتهى العرض الأول بالتقدمات والهدايا وهلمجرا.

وعلى الرغم من أن الجوقة الموسيقية في حديقة المدينة كانت «ترافقنا» في أثناء المشاهد المأساوية بعزف صاخب لألحان البولكا[2] والمارشات العسكرية، فإن النجاح كان كبيراً. وقد احتدمت في حديقة المدينة قرب التيرّاس نقاشات حارة حول الاتجاهات الجديدة في الفن وحول الأدب الجديد. بعضهم، ومن هؤلاء كتاب بارزون، لم يكونوا يدركون أبسط الأشياء في شؤون الفن الواقعي. وآخرون توغلوا في تبني الاتجاه المعاكس تماماً، وكانوا يحلمون بأن يروا على خشبة المسرح أشياء لا تليق بها. وأياً يكن الأمر فإن العروض قد أثارت نقاشات تكاد تصل إلى حد العراك.. أي إنها حققت هدفها؛ وبدا كأن جميع الأدباء الموجودين هنا قد تذكروا فجأة وجود المسرح في الحياة، وأخذوا يحلمون، بعضهم سراً، وبعضهم علناً، بكتابة مسرحيات.

وكان ما يزعج أنطون بافلوفتش أيما إزعاج في هذه العروض هو ضرورة تلبيته

١ بطرسبورغ وموسكو (المترجم).

٢ البولكا: رقصة ذات إيقاع سريع (المترجم).

طلب الجمهور بالخروج إلى الخشبة، والاستماع إلى عاصفة التصفيق كل يوم تقريباً.

ولذا لم يكن من النادر أن يختفي من المسرح فجأة ومن غير توقع، مما يوجب علينا الخروج إلى الخشبة والإعلان عن عدم وجود الكاتب في المسرح. وكان في أكثر الأحيان يذهب إلى خلف الكواليس ويطوف على غرف الممثلين متنقلاً من واحدة إلى أخرى، ومستمتعاً بحياة ما خلف الكواليس بكل ما فيها من مشاعر القلق والاضطراب والنجاح والإخفاق والتوتر العصبي الذي يشحذ الإحساس بالحياة.

كنا كلنا نجتمع في الصباح على الشاطئ، وكنت أنا أتبع أ.م. غوركي[3*] كظلّهِ، وفيما هو يتمشى كان يتخيل مختلف الموضوعات للمسرحية التي سيكتبها.

وكان ابنه الصبي مكسيمكا[4**] ذو المزاج الحار لا ينفك يقطع هذه الأحاديث بين دقيقة وأخرى بعبثه وإتيانه بأفعال لا تخطر بالبال.

***

ومازلت أحتفظ في ذاكرتي بأحد الأحداث التي شهدتها في أثناء وجودنا في يالطا. دخلت مرة على أنطون بافلوفتش فوجدته غاضباً مغتاظاً مشعث الشعر، وباختصار: في حالة لم أشاهده في مثلها قط من قبل. وعندما هدأ تبيّن لي الآتي: أمه، التي كان يحبها حبَّ عبادة، عَزَمَت أخيراً على الحضور إلى المسرح لمشاهدة مسرحية «الخال فانيا»، وكان هذا اليوم بالنسبة للعجوز يوماً مشهوداً بامتياز، إذ إنها سافرت لمشاهدة مسرحية كتبها أنتوشا[5***]. وقد بدأت مشاغلها التحضيرية منذ الصباح الباكر. نبشت كل الصناديق، ووجدت في قعر أحدها ثوباً حريرياً من الطراز القديم، وعزمت على ارتدائه في تلك الأمسية الاحتفالية. وقد انكشفت الخطة بالمصادفة، وأخذ القلق بأنطون بافلوفتش كل مأخذ؛ إذ مَثُلَتْ في خياله اللوحة الآتية: الابن كتب مسرحية، وماما تجلس في مقصورة المسرح مرتدية ثوباً حريرياً. وأخذت هذه اللوحة «العواطفية» تقلقه أشد القلق، حتى إنه أراد أن يسافر إلى موسكو كي لا يكون مشاركاً فيها.

***

وكنا نجتمع أحياناً في الأمسيات في قاعة منفردة من قاعات فندق «روسيا» ويشرع أحدنا يعف لحناً ما على البيانو؛ وعلى الرغم من أن كل هذا كان يتسم بطابع الهواية

٣ * ألكسي مكسيموفتش (بيشكوف) اسم «غوركي الحقيقي وكنيته ولقبه. (المترجم).

٤ ** صيغة تحبب السم «مكسيم» (المترجم).

٥ *** صيغة تحبب لاسم: «انتون» [أنطون] (المترجم).

الساذجة فإن صوت الموسيقا كان يستدعي على الفور فيضاً من الدمع لدى غوركي.

وذات مرة استغرق غوركي في الحديث وروى ملخص أحداث المسرحية التي ينوي كتابتها: نُزُل للمبيت، جو خانق، مضاجعُ خشبية، شتاء طويل مضجر. الناس أصبحوا من شدة الهول كالوحوش، فقدوا الصبر والأمل.

وعندما نفد صبرهم تماماً أخذوا يتسببون في تعذيب بعضهم بعضاً ويتفلسفون. وراح كل واحد منهم يجهد في أن يُري الآخرين أنه ما زال إنساناً. أحدهم، وهو نادل سابق، ما انفك يتفاخر بصداره الورقي الرخيص، وهو الشيء الوحيد الذي تبقى له من سنيّ خدمته السابقة، عندما كان يرتدي الزي الرسمي: الفراك والصِّدار.

وقد عمد أحد النزلاء إلى سرقة الصدار وشقّه إلى نصفين لإغاظة النادل. ويعثر النادل السابق على صداره المشقوق؛ وتثور في أعقاب ذلك أحداث فظيعة وعراك. ويشعر النادل بيأس تام لأن تمزيق صداره يقطع كل صلة له بحياته السابقة. وتستمر الشتائم والمشادات حتى ساعة متأخرة من الليل، ولا تتوقف إلا عندما يصل خبر غير متوقع عن اقتراب دورية تفتيش من المكان. وتجري استعدادات عاجلة للتقابل مع الشرطة، ويندفع كل واحد من النزلاء ليخبئ ما هو غالٍ عليه، أو ما هو فاضح له، ثم يستلقي الجميع في مضاجعهم ويتظاهرون بالنوم. تصل الشرطة وتأخذ بعض الصعاليك إلى القسم، وينام الباقون ما عدا شيخاً من زوار الأماكن المقدسة، إذ ينزل هذا وسط الهدوء من على سطح الموقد، ويخرج من كيسه بقايا شمعة، يشعلها ويعكف على الصلاة بحرارة. يظهر من مكان ما في وسط المضاجع رأس تتري يقول له:

ـ صلِّ من أجلي!

وهنا ينتهي الفصل الأول، أما الفصول التالية فإنها لا تكاد تتعدى الخطوط العامة، ولذا فقد كان من الصعب الإحاطة بمحتواها. وفي الفصل الأخير ربيع، وشمس، والنزلاء يحفرون الأرض. لقد خرج المتعبون لملاقاة عيد الطبيعة كما لو أنهم قد بعثوا إلى الحياة من جديد، بل وكأنهم بتأثير من الطبيعة قد تصافوا وتحابّوا.

وهكذا بقي في ذاكرتي كل ما قاله لي أ.م. غوركي عن مسرحيته.

***

أنهى مسرحنا كل عروضه واختتم إقامته في يالطا بوليمة إفطار رائعة على سطح منزل فانيّ كارلوفنا تتارينوفا[6]* المستوي الواسع. ومازلت أذكر ذلك اليوم الحار، والمظلة الاحتفالية، والبحر المتلألئ في البعيد. وقد اجتمعت هنا المجموعة بكاملها، وكل الأدباء الذين أمّوا المنطقة، وعلى رأسهم تشيخوف وغوركي، مع الزوجات والأطفال. وأذكر تلك الكلمات الحماسية الحارة، التي ألهبتها شمس الجنوب، والمفعمة بالآمال والأماني التي لا نهاية لها. وبهذا الاحتفال الرائع تحت زرقة سماء يالطا اختتمنا فترة إقامتنا هنا.

وقدمنا في العام التالي: «فتاة الثلج»، و»الدكتور شتوكمان»، و»الشقيقات الثلاث»، و»متى نستيقظ نحن الأموات»(1).

وأخذ أنطون بافلوفتش منذ بداية الموسم يكثر من رسائله التي يبعث بها إلى هذا الشخص أو ذاك، طالباً من الجميع أن يوافوه بمعلومات عن حياة المسرح. وكان لبضعة الأسطر هذه التي يرسلها أنطون بافلوفتش، ولاهتمامه الدائم بعملنا تأثير بالغ في مسرحنا لم نكن نلحظه آنذاك، ولم يصبح باستطاعتنا أن نقدره حق قدره إلا الآن، بعد الرحيل. كان يهتم بجميع التفاصيل، وعلى وجه الخصوص، طبعاً، ببرنامج المسرح. وكنا نحن نحثه على كتابة مسرحية. وقد عرفنا من خلال رسائله أنه يكتب عن أحداث عسكرية، وأن ثمة فوجاً ما ينتقل من موقع ما إلى موقع آخر. ولكننا لم نستطع أن نتكهن، انطلاقاً من العبارات الموجزة المبتورة، بالموضوع الذي تنطوي عليه المسرحية. لقد كان في رسائله، كما في كتاباته، ضنيناً بالكلمات. ولم نقدِّر قيمة تلك العبارات المبتورة وشذور أفكاره الإبداعية تلك إلا فيما بعد، عندما اطلعنا على نص المسرحية.

كان لا يكفّ عن المماطلة في إرسال تلك المسرحية، إما لأن الكتابة لم تكن تتيسر له آنذاك، أو بالعكس، ربما يكون قد كتبها منذ مدة طويلة ولكنه لا يرغب في فراقها، ولذا أبقاها مستقرة في درج مكتبه، وكان يتذرع في أثناء ذلك بأنه ليس كاتباً مسرحياً، مؤكداً لنا أن في هذا العالم الكثير من المسرحيات الرائعة، وأننا يجب أن نعرض أعمال هاوبتمان، وأن على هاوبتمان أن يكتب المزيد الخ..

وكانت هذه الذرائع كلها تصيبنا باليأس، وظللنا نكتب له رسائل نتوسل فيها أن يرسل لنا المسرحية بأسرع ما يمكن، وأن ينقذ المسرح.. وما شابه ذلك... ولم نكن ندرك آنذاك

٦* فانيّ تتارينوفا (١٨٦٣ ـ ١٩٢٣) إحدى معارف تشيخوف اليالطيات، أصبحت فيما بعد معلمة الغناء في المسرح الفني الموسكوفي (الناشر).

أننا بهذا نمارس اغتصاب الإبداع لدى فنان كبير. ووصلنا في نهاية المطاف فصل أو فصلان من المسرحية، مكتوبان بالخط الناعم المعهود. قرأنا النص بنهم، ولكن سمات جماله الرئيسة ظلت مخفية في أثناء القراءة، كما يحدث دائماً عند قراءة أي نص مسرحي حقيقي. وكان من المتعذر أن نباشر بصنع أنموذج مصغر للديكورات، أو بتوزيع الأدوار، أو بأي عمل تحضيري يتعلق بالعرض المسرحي انطلاقاً من هذين الفصلين. ورحنا نسعى بهمة أقوى من ذي قبل للحصول على الفصلين المتبقيين من المسرحية. ولم نحصل عليهما إلا بعد نضال. وقد وافق أنطون بافلوفتش في نهاية المطاف لا على إرسال المسرحية فحسب، بل وعلى إيصالها لنا بنفسه(2).

لم يحدث قط أن قرأ لنا نصوص مسرحياته شخصياً. وكان يعتريه شعور بالخجل والارتباك عندما يحضر قراءة النص أمام الفرقة. وعندما شرعوا يقرؤون المسرحية ويتوجهون إليه باستفسارات حولها، أخذ يتمنع عن الإجابة قائلاً لهم بارتباك شديد:

ـ اسمعوا، لقد كتبت هناك كل ما أعرفه.

وبالفعل، لم يكن باستطاعته البتة أن ينتقد نصوص مسرحياته. وكان يستمع باهتمام شديد، وحتى باندهاش، إلى آراء الآخرين. وكان الرأي الذي يستغربه أشد الاستغراب، والذي لم يستطع أن يقبل به حتى آخر أيام حياته هو أن مسرحيته «الشقيقات الثلاث»، وكذلك المسرحية التي تلتها: «بستان الكرز» تُصوران الدراما المؤلمة التي يعاني منها المجتمع الروسي. فقد كان يعتقد بصدق أنهما تنتميان إلى نوع الكوميديا المرحة، بل وتكادان تكونان من نوع الفودفيل[7*]. ولا أذكر أنه دافع عن أي رأي من آرائه الأخرى بالحرارة التي دافع بها عن هذا الرأي في ذاك الاجتماع الذي سمع فيه للمرة الأولى الوصف المذكور آنفاً لمسرحيته.

ونحن بالطبع كنا ننتهز فرصة وجود الكاتب معنا لنحصل على كل التفاصيل الضرورية لنا. ولكنه هنا أيضاً كان يجيبنا بعبارات مقتضبة. وكانت أجوبته تبدو لنا آنذاك غير واضحة وغير مفهومة؛ ولم نقدّر ما تتسم به من سمات تصويرية غير عادية، ونحس كم هي أنموذجية بالنسبة له ولمؤلفاته إلا فيما بعد.

وعندما بدأت الأعمال التحضيرية أصر أنطون بافلوفتش على أن ندعو حتماً جنرالاً

٧* انظر رسالة أ.ب.تشيخوف إلى م.ب. ليلينا ألكسييفا في ١٩٠٣/٩/١٥.

(ملاحظة: ك.س.ستانيسلافسكي) ٣.

من معارفه، إذ كان يريد أن يأتي الجانب العسكري ـ المعيشي صادقاً تماماً حتى بأدق تفاصيله أما هو نفسه فقد كان يتابع عملنا من جانبٍ وكأنه شخص غريب لا علاقة له البتة بالعمل.

لم يكن باستطاعته أن يساعدنا في عملنا، وفي بحثنا عما يوجد في داخل منزل آل بروزوروف[8*]. وكنا نحس أنه يعرف هذا المنزل بتفاصيله، وأنه رآه، ولكنه لم يلاحظ البتة الغرف التي فيه، ولا المفروشات، ولا الأشياء التي تملؤه، وباختصار: كان يحس الجوَّ الذي يسود في كل غرفة من غرفه على حدة، وليس جدرانها.

هكذا يدرك الأديب الحياة المحيطة به؛ بيد أن هذا جدُّ قليل بالنسبة للمخرج الذي يجب أن يرسم بالتحديد كل هذه التفاصيل ويوصي عليها.

أصبح الآن من المفهوم لم كان أنطون بافلوفتش يضحك بطيبة نفس ويبتسم من الفرح عندما تتطابق مطالب المخرج والمشرف على الديكور مع تصوراته. كان يتفحص أنموذج الديكور المصغّر طويلاً وبجميع تفاصيله ويقهقه بوداعة.

إن الحكم على ما سيكون في الواقع، وفهم ما سيجري على الخشبة انطلاقاً من رؤية الأنموذج المصغر يحتاجان إلى اعتياد مسبق. وكان أنطون بافلوفتش يمتلك هذا الحس المسرحي بامتياز، أي الحس بالعرض على الخشبة، وذلك لأنه كان بطبيعته رجل مسرح. كان يحب المسرح، ويفهمه، ويحسه من جانبه الأفضل بالطبع. كان يحب جداً أن يكرر القصص نفسها التي يروي فيها كيف كان في شبابه يمثل في مختلف المسرحيات، ويحدثنا عن مختلف الطرائف التي كانت تقع في أثناء تجارب الهواة تلك.

كان يحب حالة القلق الذي يساور النفس في أثناء البروفات وعند العرض، ويحب متابعة عمل الفنيين على الخشبة، ويحب الإصغاء إلى الأحاديث حول الشؤون الصغيرة المتعلقة بالحياة على منصة العرض المسرحي، وبتقنية المسرح؛ إلا أنه كان شغوفاً على نحو خاص بسماع الصوت الصادق على الخشبة؛ ومن بين جميع الأمور التي كانت تقلقه فيما يتعلق بمصير مسرحيته كان ثمة أمر يشغل باله بقدر ليس بقليل، وهو كيفية أداء الرنين الصادر عن ناقوس الخطر في الفصل الثالث من المسرحية عند نشوب الحريق خلف الخشبة. كان يرغب في أن يصور لنا تمثيلياً الصوت الارتجاجي الذي يصدره ناقوس الخطر في الأرياف، وينتهز كل فرصة سانحة ليقترب من أي شخص

٨* منزل الشقيقات الثلاث (المترجم).

منا ويحاول أن يوحي له، باليدين والإيقاع الصوتي والإيماءات، بالأثر النفسي الذي يحدثه رنين ناقوس الخطر الريفي الذي يمزق نياط القلب.

كان يحضر جميع بروفات مسرحيته تقريباً، ولكنه لم يكن يبدي ملاحظاته سوى في حالات نادرة جداً، ويبديها بحذر يكاد يشبه الجبن. بيد أن أمراً واحداً كان يدافع عنه بحمية بالغة، فكما في «الخال فانيا» كذلك في هذه المسرحية [الشقيقات الثلاث] كان يخشى المبالغة والجنوح إلى التصوير الكاريكاتوري للحياة في الأرياف، ويخشى أن نظهر الشخصيات العسكرية كما يظهر عادةً على الخشبة رجال المجتمع الراقي الجوف المُلمعين، بمهاميز تصدر صليلاً، بل يريد تقديمهم كأشخاص جيدين بسطاء محببين، يرتدون ملابس عسكرية مستعملة لا أزياء ذات طابع مسرحي، وألا يظهروا بقامات مشدودة وأكتاف مرفوعة ويتصرفوا بفظاظة الخ... حسب النمط العسكري المسرحي. كان يؤكد بحرارة بالغة: ـ هذا لا وجود له، العسكريون تغيروا، لقد أصبحوا أكثر ثقافة، وكثيرون منهم بدؤوا حتى يدركون أن عليهم في زمن السلم نقل الثقافة معهم إلى الأصقاع البعيدة الموحشة. لقد كان يصر على هذا الأمر، وخصوصاً لأن الأوساط العسكرية آنذاك، عندما علمت أن أحداث المسرحية مستوحاة من ظروف حياة العسكريين المعيشية اليومية، أخذت تنتظر بشيء من القلق موعد عرضها على خشبة المسرح.

وجرت البروفات بمشاركة الجنرال الذي زكاه لنا أنطون بافلوفتش، واندمج الجنرال بحياة المسرح ومصير المسرحية التي نجري بروفات عرضها إلى الحد الذي جعله ينسى في كثير من الأحيان مهمته المباشرة، وأصبح ما يقلقه أكثر بكثير هو أن هذا الممثل أو ذاك لم يحسن أداء دوره، وأن مشهداً ما لم ينفذ كما يجب.

وقد استعرض أنطون بافلوفتش البرنامج [الريبرتوار] المسرحي بكامله، وكان في أثناء ذلك يبدي ملاحظاته المختصرة التي تجعلنا دائماً نفكر بعمق في محتواها الذي لم نكن نتوقعه، بيد أننا لم نكن البتة ندرك كنهه على الفور؛ ولم يكن يتسنى لنا أن نألف هذه الملاحظات إلا بعد مضي فترة ما. ويمكنني أن أذكر كمثال على ذلك الملاحظة التي سبق لي أن أشرت إليها، وهي أن «آستروف» في الفصل الأخير من «الخال فانيا» يصفر في لحظة تراجيدية.

لم يتسن لأنطون بافلوفتش أن يرى حتى البروفا الأخيرة لمسرحية «الشقيقات

الثلاث»، إذ إن تدهور صحته أجبره على الانتقال إلى الجنوب، وسافر إلى نيس، وأخذ يرسل لنا من هناك جذاذات تحتوي على ملاحظاته: في المشهد الفلاني بعد الكلمات كذا وكذا أضيفوا هذه العبارة... مثلاً عبارة «بلزاك تكلّل في برديتشيف» أرسلها لنا من هناك.

وكان يفاجئنا أحياناً بإرساله مشهداً صغيراً. وكانت هذه الدُرَر الصغيرة التي يرسلها، والتي كنا قد غفلنا عنها في البروفات تبعث الحياة على نحو خارق في الأداء، وتجعل الممثلين أكثر صدقاً في التعبير عن الانفعالات النفسية.

وحدث مرةً أن أرسل لنا من الخارج إيعازاً يتعلق بالفصل الرابع من مسرحية «الشقيقات الثلاث» حول ما يقوله أندريه، الذي انحط اجتماعياً، في أثناء حديثه مع فيرابونت[9*]، إذ لم يعد يجد من يرغب في الحديث معه، واصفاً له وضع الزوجة من وجهة نظر الرجل الريفي المنحط اجتماعياً. وكان النص المذكور في الأصل مونولوجاً رائعاً يملأ صفحتين، وإذا بنا نتفاجأ برسالة موجزة يوعز لنا فيها بحذف هذا المونولوج والاستعاضة عنه بثلاث كلمات هي: «الزوجة هي الزوجة!». وإذا نحن أنعمنا النظر بعمق في هذه العبارة الموجزة سندرك أنها تتضمن كل ما قيل في ذاك المونولوج الذي يملأ صفحتين. وهذه سمة مميزة جداً لأنطون بافلوفتش الذي اتسم إبداعه دائماً بالإيجاز وغنى المضمون. فكل كلمة عنده يمتد خلفها طيف كامل من الأمزجة والأفكار المختلفة الجوانب التي يمسك هو عن ذكرها، ولكنها تتوالد في الذهن من تلقاء نفسها. ولهذا بالذات لم يكن يمر عرض واحد من العروض التي قدَّمْتها إلاّ وكانت تتحقق لديّ اكتشافات جديدة في نص معروف منذ مدة طويلة، وفي مشاعر عشتها غير مرة وأنا أؤدي الدور ذاته، على الرغم من عرض المسرحية مئات المرات من قبل. إن أعمال تشيخوف تتميز، في إبداع الممثل المرهف الحس والعميق التفكير، بعمق لا نهاية له.

***

يمكننا الحكم على شدة القلق الذي كان يساور انطون بافلوفتش بمناسبة العرض الأول لمسرحية «الشقيقات الثلاث» بالاستناد، على الأقل، إلى أنه قبل يوم واحد من موعد العرض غادر المدينة التي كنا نعرف عنوانه فيها إلى مكان مجهول كيلا تصله أية

---

٩ * في المشهد المقصود يتحدث أندريه بروزوروف مع تشيبوتيكين بحضور فيرا بونت (الناشر)؛ علماً بأن الأول: طبيب عسكري، بينما الثاني: حارس عجوز في مجلس إدارة الإقليم (المترجم).

أخبار عما جرى في أثناء ذلك(4).

وكان نجاح المسرحية ملتبساً إلى حد ما. فبعد الفصل الأول كانت الاستدعاءات مجلجلة، وخرج الممثلون إلى الخشبة لتحية الجمهور نحو اثنتي عشرة مرة، ولكنْ بعد الفصل الثاني لم يخرجوا سوى مرة واحدة. وبعد الفصل الثالث صفق بضعة أشخاص بتهيّب، ولم يستطع الممثلون الخروج إلى الخشبة، وبعد الفصل الرابع جرى الاستدعاء إلى الخشبة بوهن مرة واحدة. واضطررنا إلى السماح لأنفسنا بالشطط إلى حد بعيد لإبلاغ أنطون بافلوفتش برقياً بأن المسرحية «لاقت نجاحاً كبيراً»(5). ولم يبدأ الجمهور يقدِّر بالتدريج السمات الجمالية لهذا العمل المدهش إلا بعد مرور ثلاث سنوات على عرضه الأول، إذ أصبح يضحك ويهدأ حيث كان يريد له المؤلف أن يضحك ويهدأ. وأصبح كل فصل من فصول العرض المسرحي يحوز نجاحاً باهراً.

كما أن الصحافة ظلت طويلاً لا تدرك قيمة هذه المسرحية، ومن المستغرب جداً أن المرة الأولى التي قرأنا فيها تعليقات لائقة حول المسرحية في الصحف كانت في برلين، عندما سافرنا إلى هناك لتقديم عروضنا.

لقد عُرضت المسرحية في موسكو، في عام عرضها هناك، بضع مرات فقط، ثم انتقلت العروض إلى بطرسبورغ. وكنا ننتظر هناك قدوم أنطون بافلوفتش، بيد أن الطقس السيء وحالته الصحية حالا دون ذلك.

وعند العودة إلى موسكو استأنف المسرح الأعمال التحضيرية من أجل الموسم القادم. وجاء أنطون بافلوفتش. وبدأ الحديث يتردد بين أعضاء الفرقة عن احتمال زواج تشيخوف وكنيبرّ. وبالفعل كنا غالباً ما نراهما معاً.

وذات مرة طلب أنطون بافلوفتش من أ.ل.فيشنيفسكي أن يقيم مأدبة غداء يدعو إليها أقرباءه [أي أقرباء تشيخوف] ويدعو أيضاً ـ لسبب ما ـ أقرباء أو.ل.كنيبرّ. وحضر الجميع في الموعد المحدد ما عدا أنطون بافلوفتش وأولغا ليوناردوفنا. انتظروا وقلقوا وارتبكوا، وأخيراً أُبلغوا أن أنطون بافلوفتش ذهب مع أولغا ليوناردوفنا إلى الكنيسة ليتكّلا، ومن هناك سيغادران إلى محطة القطار ويسافران إلى مدينة سمارا للاستشفاء بحليب الخيل.

لقد أقام هذه المأدبة كلها من أجل أن يجمع في مكان واحد كل الأشخاص الذين يمكن أن يحولوا دون إجراء التكليل في أجواء حميمة من دون ضجة العرس المعتادة.

فحفلة الزفاف الفخمة الصاخبة لم تكن لتتفق مع ذوق أنطون بافلوفتش. وقد أرسل وهو في الطريق برقية لفيشنيفسكي[10*].

وعقد أنطون بافلوفتش العزم على أن يقضي خريف العام التالي في موسكو، ولا يغادرها إلى يالطا إلاّ في الأشهر التي يشتد فيها البرد. وبالفعل جاء في الخريف وأقام هنا. ولكن هذه الفترة لم تعد ماثلة بوضوح في الذاكرة، وسأتذكرها كأحداث متفرقة.

أتذكر، مثلاً، أن أنطون بافلوفتش كان يشاهد بروڤات «البطة البرية»، وكان من الواضح أنه يشعر بالملل، فهو لم يكن يجب «إبسن». وكان يقول أحياناً: ـ اسمعوا... إبسن لا يعرف الحياة. في الحياة لا يحدث مثل هذا...

وكان وهو يشاهد هذه المسرحية لا يستطيع ألاّ يبتسم وهو يتابع أداء أ.ر. أرتيوم [11*] وكان يقول دائماً:

ـ سأكتب مسرحية من أجله بالذات؛ ولا بد له من أن يجلس على ضفة نهر ويصيد السمك. وقد أضاف مرة بعد أن تخيل الموقف: ـ أما فيشنيفسكي فسيكون قربه يستحم في قسم الاغتسال وهو يطبطب الماءَ ويتحدث بصوت عالٍ[12**]...

ثم أغرب في الضحك من هذه المزاوجة.

وذات مرة في أثناء إحدى البروڤات رحنا نلح عليه ليكتب مسرحية أخرى، فأخذ يطلق بعض التلميحات عن موضوع مسرحيته القادمة: كان يتخيل نافذة مفتوحة يدخل عبرها من الحديقة إلى الغرفة غصن من شجرة كرز مزهرة. وأريتوم هنا يتحول إلى خادم، وبعد ذلك يصبح بقدرة قادر مدير أعمالٍ لدى رب عمل أو ربة عمل، كما يبدو له أحياناً، مفلسة دائماً. وتطلب العون في اللحظات الحرجة من خادمها، أو مدير أعمالها الذي يمتلك مبالغ كبيرة إلى حد ما جمعها من مكان ما.

ثم ظهرت بعد ذلك مجموعة من لاعبي البليياردو. أحدهم وأكثرهم هواية للعبة شخص بيد واحدة، وهو مرح جداً ونشيط، ويتكلم دائماً بصوت صارخ. وكان يتخيل أن يقوم بهذا الدور أ.ل.فيشنيفسكي، ثم ظهرت بعد ذلك صالة كرة سلة، ثم عادت صالة البليياردو ثانية...

---

١٠ * البرقية لم تُحفظ. (الناشر).

١١ * كان الكسندر روديونوفتش أرتيوم يؤدي في مسرحية «البطة البرية» دور «إيكوال» (الناشر).

١٢ ** كان أ.ل.فيشنيفسكي في ذاك الوقت يسكن في بناء «حمامات سندونوفسكي»، ويذهب يومياً للاستحمام هناك. وهذا ما جعل أنطون بافلوفتش يطلق هذه الدعابة (ملاحظة: ك.س.ستانيسلافسكي). (الناشر).

ولكن كل هذه الكُوى الصغيرة التي كان يفتحها لنا لنرى من خلالها المسرحية القادمة لم تكن تعطينا أي تصور عنها على الإطلاق، مما كان يدفعنا بقوة أكبر إلى استعجاله لكتابة المسرحية.

وبقدر ما كان إبسن لا يعجبه كان يحب هاوبتمان. وكنا في ذاك الوقت نجري بروفات مسرحية «ميكاييل كرامر». وكان أنطون بافلوفتش يحرص على متابعتها.

وما زلت أذكر سمة مميزة جداً لطبيعة تلقّيه المباشر والبريء للانطباعات. ففي أثناء البروفا العامة للفصل الثاني من المسرحية كنت أسمع أحياناً وأنا واقف على الخشبة ضحكاته الناعمة. وبما أن الحدث الذي يجري على الخشبة لا يستدعي مثل هذا المزاج لدى المُشاهد، وبما أن رأي أنطون بافلوفتش له عندي، بالطبع، قيمة كبيرة، فقد أربكني هذا الضحك أيما إرباك. أضف إلى ذلك أنه كان ينهض في أثناء الأداء بضع مرات ويسير بسرعة في الممر الأوسط وهو ما زال يضحك ضحكاً خافتاً، مما كان يزيد من ارتباك الممثلين. وعند انتهاء الفصل نزلت إلى وسط الجمهور لأعرف سبب هذا الموقف الذي يتخذه أنطون بافلوفتش, وشاهدته متهلل المحيا ومتابعاً سيره السريع بانفعال في الممر الأوسط. سألته عن انطباعه. وتبين لي أنه كان معجباً جداً. قال: ـ ما أبدع هذا! رائع..! هل تعرف.. رائع! واتضح لي أنه كان يضحك من شعوره بالاستمتاع. إنه الضحك الذي لا يصدر إلاّ عن مُشاهد يتلقى ما يحدث على الخشبة بأكبر قدر من الإحساس المباشر. لقد تذكرت الفلاحين الذين يمكن أن يضحكوا في موضع غير ملائم على الإطلاق لشعورهم بالصدق الفني. وهم يقولون في أمثال هذه الحالات: ما أشبه هذا بالواقع!

وقد شاهد في هذا الموسم نفسه «الشقيقات الثلاث» وكان راضياً جداً عن العرض، ولكن رنين ناقوس الخطر في الفصل الثالث لم يكن موفقاً في رأيه. وقرر أن يتولى بنفسه ضبط هذا الصوت. وكان من الواضح أنه يريد أن يعالج الأمر بنفسه مع العمال، أن يمارس الإخراج لبرهة، أن يعمل قليلاً خلف الكواليس، وقد فرزنا له عمالاً بالطبع.

في يوم البروفا جاء إلى المسرح في عربة محملة بطناجر وطسوت وأوعية مختلفة من الصفيح، ووزع هذه الأشياء على العمال، وحدد بنفسه أماكن وقوفهم وهو مضطرب، وراح يشرح لكل منهم، على استحياء، كيف عليه أن يقرع. وركض عدة مرات من الخشبة إلى الصالة وبالعكس، ولكن لم يتوصل إلى ما يريده.

حان وقت العرض، وكان تشيخوف ينتظر بقلق الرنين الذي يتوخاه. وجاء الرنين على نحو غير معقول. ضجيج من أصوات متنافرة؛ كل واحد كان يطرق أي وعاء يجده أمامه، وأصبح من المتعذر سماع المسرحية. وأخذ المشاهدون الجالسون بجوار مقصورة الإدارة التي يجلس فيها أنطون بافلوفتش يشتمون الرنين في البداية، ثم المسرحية وكاتبها. وراح أنطون بافلوفتش بعد سماعه هذه الأحاديث ينتقل من مقعد إلى آخر باتجاه عمق المقصورة، ثم غادرها نهائياً وذهب إلى غرفة الملابس الخاصة بي وجلس هناك بتواضع. سألته:

ـ ما الأمر، أنطون بافلوفتش، لماذا لا تشهد المسرحية؟

ـ اسمع.. إنهم هناك يشتمون.. هذا أمر مزعج..

وهكذا قضى الأمسية بأكملها جالساً في غرفتي خلف الكواليس.

***

كان أنطون بافلوفتش يحب أن يأتي قبل بداية العرض، ويجلس قبالة الممثل الذي يجرون له الماكياج ليراقب كيف تتغير ملامح الوجه نتيجة ذلك. كان ينظر بصمت وبتركيز بالغ، وعندما يرى أن خطأً ما على الوجه قد غيَّره بالاتجاه الملائم لأداء الدور يبدو عليه السرور فجأة ويقهقه بصوته الجهير [الباريتون] العميق، ثم يصمت من جديد، ويراقب بانتباه. لقد كان أنطون بافلوفتش في رأيي بارعاً في الفِراسة. فقد زارني ذات مرة وأنا في غرفة الملابس شخص من المقرّبين إليّ يتسم بالمرح، وبإقباله الشديد على الحياة، ويعدّونه في المجتمع خليعاً بعض الشيء. وظل أنطون بافلوفتش يحدق إليه طوال الوقت من دون أن يتدخل في الحديث وقد اكتسى وجهه بمظهر جدّي. وبعد أن غادر الضيف اقترب مني في أثناء الأمسية أكثر من مرة موجهاً إليّ أسئلة مختلفة حول هذا الشخص. وعندما سألته عن سبب هذا الاهتمام به قال لي: اسمع، هذا الشخص سينتحر. وبدا لي هذا القول عن مثل هذا الشخص مضحكاً جداً. ثم تذكرت هذه الحادثة بدهشة بالغة بعد بضع سنوات عندما علمت أن هذا الشخص قد انتحر فعلاً بالسّم.

وأحياناً كان يحدث أن آتي إلى أنطون بافلوفتش وأجلس وأتحدث، وهو جالس على مقعده الوثير، يسعل، ويميل برأسه غلى الخلف من حين إلى حين ليرى وجهي عبر البينسنيه. إنك لتشعر بنفسك آنئذ بأنك مبتهج جداً. فعندما تأتي إلى أنطون بافلوفتش

تنسى كل المنغِّصات التي كدَّرتك قبل أن تأتي إليه. وفجأة يسألك منتهزاً فرصة بقائكما وحيدين:

ـ اسمع! إن تعابير وجهك اليوم غريبة. هل حدث معك شيء ما؟

***

وكان أنطون بافلوفتش يشعر بالاستياء عندما يصفونه بالمتشائم، ويصفون أبطاله بأنهم مصابون بالوهن العصبي. وعندما كان نظره يقع على مقالة نقدية تتصف بالماحكة الحاقدة يضغط بإصبعه على الجريدة ويقول: قولوا له (أي للناقد) إنه بحاجة إلى علاج مائي... فهو أيضاً مصاب بالوهن العصبي، نحن كلنا نعاني من الوهن العصبي.

وبعد ذلك كان يسير أحياناً في الغرفة وهو يسعل ويبتسم، ولكن عينيه كانتا تغرورقان بالدمع من الشعور بالمرارة. ويكرر عدة مرات مادّاً حرف «ا»: ـ متشاااائم!

أنطون بافلوفتش كان الشخص الأكثر تفاؤلاً بالمستقبل بين جميع من عرفت. كان دائماً يرسم بحماسة وحيوية وإيمان مستقبل حياتنا الروسية الجميل. أما حاضرنا فكان يقف منه موقفاً منزهاً عن أي كذب، ولم يكن يخشى الحقيقة، في حين أن أولئك الذين كانوا يصفونه بالتشاؤم كانوا هم أنفسهم من السبّاقين إلى الترهل أو إلى التنديد الشديد بالحاضر، ولا سيما حقبة الثمانينيات والتسعينيات التي قُدِّر لأنطون بافلوفتش أن يعيشها. وإذا أضفنا إلى ذلك أنه، رغم تلك العلة المرهقة التي كانت تسبب له الكثير من المعاناة، ورغم عزلته في يالطا، كان دائماً يبدو بوجه مبتهج بالحياة، وكان يبدي باستمرار اهتماماً شديداً بكل ما يحيط به، فهيهات أن نجد في هذه المعطيات أية ملامح لصورة المتشائم.

***

انتقل مسرحنا في ربيع ذاك العام [1902] إلى بطرسبورغ لتقديم عروضه هناك. وكان أنطون بافلوفتش، الموجود آنذاك في يالطا، يرغب بشدة في أن يصحبنا، ولكن الأطباء لم يسمحوا له بالمغادرة. وقد قدمنا عروضنا آنئذ في مسرح «بَنايفسكي»، وأذكر أننا كنا خائفين جداً من عدم السماح لنا بعرض مسرحية «غوركي»: «البرجوازيون الصغار». وحُدِّد موعدٌ لتقديم عرض خاص من أجل الرقابة قبل افتتاح الموسم. وحضر هذا العرضَ عدد من أمراء العائلة القيصرية ومن الوزراء، وموظفون مختلفون من جهاز الرقابة إلخ.... وكان على هؤلاء أن يقرروا جواز أو عدم جواز عرض المسرحية.

وقد أدَّينا أدوارنا بأكبر قدر من التلطيف، مع حذف بعض الأماكن الذي قمنا به بأنفسنا. وسُمح لنا في نهاية المطاف بعرض المسرحية، وأَمرتْ هيئة الرقابة بشطب عبارة واحدة فقط هي: «... في بيت التاجر رومانوف...»[13*].

وقد اختبأ تحت خشبة المسرح في أثناء العرض الأول[14**] دزّينةٌ من رجال الشرطة المسلحين. وشغل رجال الشرطة السريون عدداً كبيراً من المقاعد في الصالة؛ وباختصار: كان المسرح في حالة طوارئ. ولحسن الحظ لم يحدث أي شيء غير عادي، وجرى العرض بنجاح كبير.

***

وفي أثناء العرض الثاني مرضت أولغا كنيبرّ. وتبين أن مرضها كان خطيراً جداً ويستدعي إجراء عملية معقدة، فحُملت على نقالة وأرسلت إلى المستشفى في سيارة إسعاف. وتدفقت البرقيات من يالطا إلى بطرسبورغ وبالعكس. واضطررنا إلى أن نكذب على أنطون بافلوفتش المريض ونخفي عنه نصف الحقيقة. وكان من الواضح أنه مضطرب جداً، وقد عبّرت برقياته المفعمة بالقلق والاهتمام الشديد أوضح تعبير عن روحه الرقيقة الحنون إلى حد غير عادي. ومع ذلك، وبالرغم من كل مساعيه للمجيء إلى بطرسبورغ لم يُسمح له بمغادرة يالطا.

انتهت جولتنا الفنية، ولم يُسمح لكنبيرّ بالسفر. وغادر أعضاء الفرقة كلٌّ إلى جهة، وبعد أسبوع أو أسبوعين نُقلت كنيبرّ إلى يالطا. ولم تكن العملية الجراحية التي أجريت لها ناجحة. وهناك مرضت ولازمت الفراش. وقد حُوِّلت غرفة الطعام في منزل أنطون بافلوفتش إلى غرفة نوم للمريضة وتولى هو العناية بها كأكثر الممرضات حناناً.

كان يجلس كل مساء في الغرفة المجاورة ويعيد قراءة أقاصيصه ثم يرتبها في مجموعات[15*]. وبعض هذه الأقاصيص كان قد نسيها تماماً؛ والآن عند إعادة قراءتها كان يضحك ملء فمه لِما يجد فيها من لوذعية ومواضع تبعث على الضحك.

وعندما كنت ألحّ في تذكيره بالمسرحية الجديدة كان يقول: ـ ها هي، هنا...

ويخرج في أثناء ذلك مزقة ورق صغيرة مليئة بكتابة ناعمة ناعمة... وكان ما يمثّل عزاءً كبيراً في تلك الحقبة الحزينة وجود إيفان الكسييفتش بونين. ووسط كل هذه الهواجس المقلقة والاضطرابات النفسية لم يكف أنطون بافلوفتش عن التفكير في

١٣ * "رومانوف" هو اسم السلالة القيصرية الحاكمة. (المترجم).

١٤ ** جرى العرض الأول للمسرحية في بطرسبورغ في ٢٦/آذار عام ١٩٠٢ (الناشر).

١٥ * المقصود: إعداد مجموعة أعماله للنشر. (الناشر).

مغادرة يالطا والانتقال إلى موسكو. وقضينا أمسيات طوالاً في الحديث عن أنه كان يجب رواية سيرة المسرح كلها بالتفصيل، وبصورة مشخّصة. وكان يهتم كثيراً بالحياة في موسكو، ويسأل عمّا يُبنى فيها وأين! وكان يحب أن نحدد له مكان البناء بدقة، وأسلوب العمارة، والجهة التي تبني، وعدد الطوابق إلخ... وفي أثناء ذلك كله يبتسم، ويقول أحياناً: اسمعوا إن هذا شيء رائع!

لشدّ ما كان يُسرّ بأي إنجاز حضاري يسهل ظروف الحياة. ولكن أغلب الظن أنه كطبيب لم يكن بعيد النظر جداً، إذ إنه قرر أن ينقل زوجته إلى موسكو عندما كان من الواضح أن الوقت ما زال مبكراً جداً للسماح لها بذلك. وقد وصلا في الوقت الذي كانت تجري فيه امتحانات الربيع الدراسية؛ وكانت هذه الامتحانات تجري في بناء منفرد أنشأه س.ت موروزوف[16*] في محلة «بوجيدومكا» خصيصاً لإجراء بروفات مسرحنا. وكانت هناك منصةٌ عرض بأبعاد تقارب أبعاد خشبة مسرحنا، وغرفةٌ صغيرة لمشاهدي العرض.

وقد سارع أنطون بافلوفتش وزوجته في يوم وصولهما للمجيء إلى هنا(6). وفي اليوم التالي عاود المرضُ أولغا ليونارد وفنا على نحو خطير أوصلها إلى حدود الاحتضار، وشاع الظن بأنه لا أمل في شفائها. وقد لازم أنطون بافلوفتش فراش المريضة نهاراً وليلاً، وهو الذي كان يُعِدّ لها الكمادات إلخ... وكنا نحن نتناوب الوجود بقربه، لا من أجل المريضة التي كانت محاطة بعناية فائقة ولا يسمح لنا الأطباء بزيارتها، بل من أجل أنطون بافلوفتش بالدرجة الأولى لكي ندعمه معنوياً.

وفي أحد الأيام العصيبة، عندما أصبحت حالة المريضة خطرة جداً، اجتمع كل الأصدقاء المقربين ليناقشوا مسألة اختيار أحد أشهر الأطباء واستدعائه؛ وكما يحدث دائماً في مثل هذه الحالات راح كل واحد يصرّ على رأيه. وذُكِر في عداد الأطباء المرشحين اسم طبيب كان قد أساء إلى سمعته الشخصية بإقدامه على فعلة ذميمة من وجهة أخلاق المهنة. وعندما سمع أنطون بافلوفتش هذا الاسم صرح بحزم غير عادي بأنه إذا تمت دعوة هذا الطبيب سيتوجب عليه هو أن يسافر إلى أميركا نهائياً. كان يقول: ـ اسمعوا.. أنا طبيب، وإذا فعلت ذلك سيطردونني من جماعة الأطباء.

وفيما كان الحديث داخل المنزل يدور حول هذا الموضوع كنت أنا والمسرحي المعروف

١٦ * سافّا تيموفييفتش موروزوف (١٨٦٢ ـ ١٩٠٥) ينتمي إلى آل موروزوف الرأسماليين الروس المستثمرين في قطاع النسيج، وهو اختصاصي في الكيمياء. كان صديقاً لمكسيم غوركي وراعياً للمسرح الفني الموسكوفي ويتعاطف مع الثوار ويساعدهم. (المترجم).

غيليروفسكي(7) وأحد الممثلين في مسرحنا نقف في الشارع وندخن، إذ لم يكن أحد منا يسمح لنفسه البتة بالتدخين في شقة أنطون بافلوفتش. وكانت تقف قبالة البناء، بقرب حانة البيرة، عربة من إيفير سكايا[17*]. وقد دار الحديث عن أن الحياة الفتيّة يمكن أن تنتهي، مما أقلق غيليروفسكي إلى حد البكاء. ولكي يهدِّئ نفسه أخذ يفكر على ما يبدو في القيام بفعل يُلهيه. وفجأة عبر الشارع ركضاً بدون قبعة، ودخل إلى الحانة، ثم ركب عربة إيفير سكايا وأخذ يعبّ البيرة من قارورة، وأعطى الحوذي ثلاثة روبلات وطلب منه السير في البولفار. وساق الحوذي المبهوت العربة التي أخذت تهتز بتثاقل وهي تسير في الشارع المشجر، وراح غيليروفسكي يحيينا من هناك ملوِّحاً بيده. هذا هو غيليروفسكي نفسه الذي كان أنطون بافلوفتش يحب جداً أن يتحدث عنه؛ وقد استغرق في القهقهة عندما روينا له هذه الحادثة. ولشدّ ما كان هو نفسه يحب أن يتحدث عن إحدى «مزحات» غيليروفسكي الطريفة، التي حدثت في حقبة الاضطرابات السياسية، عندما تكاثرت حوادث إلقاء القنابل، ما جعل رجال الشرطة متيقظين وحذرين.

وذات مرة، فيما كان أنطون بافلوفتش وغيليروفسكي يجتازان تفيرسكوي بولفار[18*] في زلاجة مرّا بأحد، رجال الشرطة، وكان غيليروفسكي يحمل بكلتا يديه يقطينة مع خيار ملفوفةً بورقة؛ طلب من السائق التوقف، ونادى الشرطي، ورسم على وجهه تعبيراً جدياً وعملياً رصيناً وناوله اليقطينة الملفوفة، وما إن أمسك الشرطي بها حتى أمر غيليروفسكي الحوذي باستئناف السير، وعندما ابتعدت الزلاجة قليلاً صاح غيليروفسكي بلهجة تحذير متوجهاً إلى الشرطي:

ـ قنبلة!

وانطلق المزّاحان بسرعة في الزلاجة، وتابعا السير في البولفار. أما الشرطي فقد ظل واقفاً في وسط الشارع، ممسكاً بعناية وحذر اليقطينة الملفوفة، من دون أن يجرؤ على التحرك من مكانه.

ويقول أنطون بافلوفتش: ـ وأنا ظللت طوال الوقت أتلفّت إلى الخلف لأرى ماذا سيفعل بعد مغادرتنا، ولكن لم يتسنّ لي ذلك(8).

(البقية تتبع)

١٧* عربة من كنيسة «إيفير سكايا» الصغيرة توزع الإيقونات على المنازل لإقامة الصلوات. (الناشر).

١٨* بولفار مشهور في موسكو (المترجم).

الهوامش:

(1) ـ عرض المسرح الفني الموسكوفي في موسمه المسرحي لعام 1901/1900 المسرحيات الآتية: «ابنة الثلج» لـ: إ.ن.أوستروفسكي (24 أيلول)، و»الدكتور شتوكمان» لـ: ه.إبسن (24 تشرين الأول)، و»متى نستيقظ نحن الأموات» لـ: ه.إبسن (28 تشرين الثاني)، و»الشقيقات الثلاث» لـ: أنطون تشيخوف (31 كانون الثاني) (الناشر).

(2) وصل تشيخوف إلى موسكو في 24 تشرين الأول عام 1900، وحضر ـ حتى الحادي عشر من كانون الأول ـ جميع بروفات «الشقيقات الثلاث» تقريباً. (الناشر).

(3) وَرَد في الرسالة المذكورة ما يأتي حول مسرحية «بستان الكرز» «.... لقد جاءت لدي ليس على شكل دراما، إنما على شكل كوميديا، بل في بعض الأماكن على شكل فارْس. وأخشى أن يلومني على ذلك فلاديمير إيفانوفتش [ينميروفتش ـ دانتشينكو] (الناشر) و(م.ب.ليلينا «الكسييفنا») هي ممثلة في المسرح الفني منذ عام 1898. وهي زوجة ك.س.ستانيسلافسكي) (المترجم).

(4) جرى العرض الأول لمسرحية «الشقيقات الثلاث» في 31 كانون الثاني عام 1901. وكان تشيخوف قد غادر مدينة فلورنسا إلى روما في 30 كانون الثاني. (الناشر).

(5) أرسل ف.إي.نيميروفتش ـ دانتشينكو البرقية التالية إلى أنطون بافلوفتش بعد العرض الأول لمسرحية «الشقيقات الثلاث» (مترجمة عن الفرنسية): «الفصل الأول استدعاءات كثيرة وحماسة، عشر مرات. الفصل الثاني بدا طويلاً. الثالث: نجاح كبير. بعد النهاية الاستدعاءات تحولت إلى عاصفة حقيقية من التصفيق. الجمهور طالب بالإبراق إليك. الممثلون أدوا أدوارهم ببراعة استثنائية. وخصوصاً السيدات. المسرح كله يرسل إليك تحياته».

وقد أحرز العرض الثاني للمسرحية نجاحاً كبيراً جداً. وكتبت له أخته ماريا بافلوفنا تشيخوفا في الرابع من شباط عام 1901: «لقد ميّز العرضُ الثاني المسرحية تمييزاً تاماً. فـ»الشقيقات الثلاث» أفضل بكثير من «الخال ڤانيا»، وربما أفضل حتى من «النورس».

وفي آذار 1901 كتب له مكسيم غوركي من بطرسبورغ، حيث كان المسرح الفني الموسكوفي يقدم عروضه آنذاك: «عرض «الشقيقات الثلاث» يجري بشكل رائع! أفضل من «الخال ڤانيا». إنها موسيقا وليست تمثيلاً». (الناشر).

(6) ـ وصل تشيخوف وكنيبرّ إلى موسكو في 27 أيار عام 1902، وكانت تجري في اليوم نفسه الامتحانات في الصف الدرامي التابع للمسرح الفني، وقد أُدرج في عداد المشاهد الإمتحانية مشهد من مسرحية «النورس» (الناشر).

(7) غيليروفسكي [غيلياروفسكي] فلاديمير ألكسييفتش (1853 ـ 1935) شاعر وقاص وصحفي. عاش في شبابه حياة تجوال وترحّل، ومارس شتى الأعمال: عمل جارَّ مراكب نهرية، وإطفائياً، وممثلاً جوّالاً إلخ... وفي عام 1881 استقر في موسكو وبدأ العمل كاتباً في المجلات الفكاهية، ويُرجَّح أنه تعرف على تشيخوف في عام 1883، وقد كتب عنه غير مرة. أصدر عدة مجموعات من التحقيقات الوصفية عن العادات والتقاليد في موسكو القديمة قبل الثورة، منها «أهالي أحياء الصفيح» (1887)، و»موسكو والموسكوفيون» (1926)، و»أناس المسرح» (نشرت عام 1941). (الناشر).

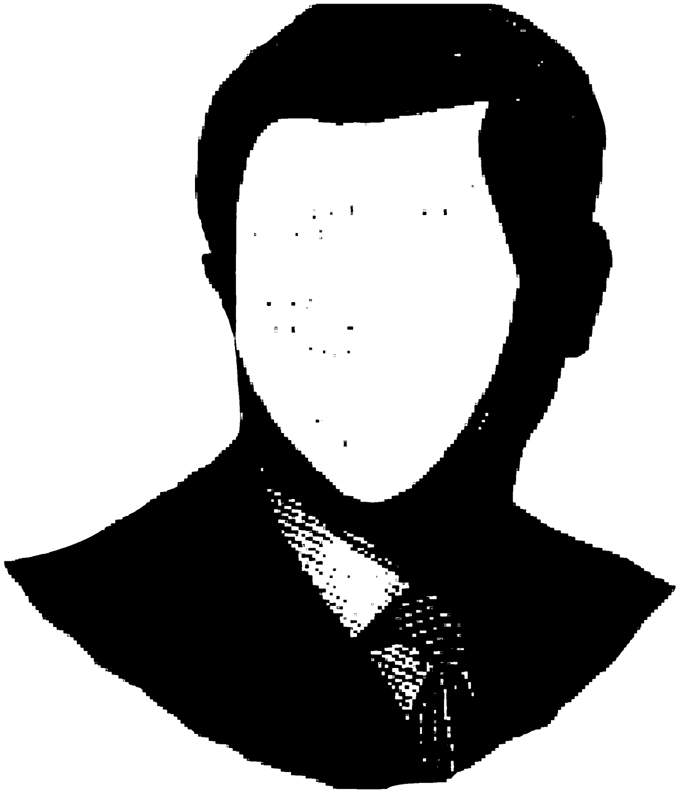
(8) يُحيل الناشرُ القراءَ هنا إلى ذكريات غيليروفسكي عن تشيخوف المنشورة في الكتاب نفسه، حيث نجد روايةً للحادثة تختلف بعض الشيء عن رواية ستانيسلافسكي»، وملخصها أن تشيخوف وغيليروفسكي اشتريا من محل شهير في موسكو بطيخة مملحة مع خيار، وقد لُفَّت البطيخة بورقة سميكة ما لبثت أن تبللت وبدأت ترشح بماء بارد جعل الإمساكَ بها يبعث على القشعريرة، وليس من مكان في الزلاجة، التي يستقلاّنها، لوضعها فيه؛ واراد غيليروفسكي أن يلقي بها، فاعترض تشيخوف قائلاً له:

ـ أعطها لهذا الشرطي الواقف هناك... سيُسَرّ بها... وعندما اقترب الشرطي منهما وشاهد سدارة غيليروفسكي الرسمية وقف منتصباً باستعداد. وقال له غيليروفسكي:

ـ أمسك، وكن حذراً، إنها... وقبل أن يتم الجملة ويحذر الشرطي من أنها تنزّ، قاطعه تشيخوف قائلاً للشرطي بلهجة تراجيدية: ـ إنها قنبلة، أوصلها إلى القسم...

ثم تابعا سيرهما إلى شقة غيليروفسكي. وفي اليوم التالي تقصّى غيليروفسكي تفاصيل ما جرى بعد ذلك.. وعلم أن الشرطي نادى أحد حرّاس الأفنية وأوقفه مكانه ريثما ينفذ هو المهمة الخطيرة التي كُلِّفها... ثم ذهب إلى أقرب قسم للشرطة، ووضع اللفافة المبللة على طاولة المناوب، وأخبر العناصر بالأمر، فدبّ الذعر في القسم كله؛

وكان حارس الفناء قد أخبر الأهالي بما جرى فتجمهر الناس في الشارع. وأخبر رئيس القسم الجهات المختصة لإرسال خبير بالمتفجرات ومحققين. ومرت في هذه الأثناء سيارة فرقة إطفاء عائدة من مهمة رسمية، وعندما علم رئيس الفرقة، وهو كهل من قوزاق حوض الدون، سبب احتشاد الجمهور في الشارع، نزل من السيارة بملابسه المبللة وخوذته النحاسية، وهرع إلى قسم الشرطة، ودخل إلى غرفة المناوبة على الرغم من احتجاج رئيس القسم وتحذيره من لمس الدليل المادي الذي لا يجوز مسه قبل قدوم الاختصاصيين. ولكن رئيس الفرقة تجاهل التحذير واقترب من الطاولة ونزع بقايا الورقة المبللة عن البطيخة، ثم حملها وخرج من غرفة المناوبة وهو يقول: إنها من بطيخ منطقتنا، من حوض الدون.. مخططة.. من مدة طويلة لم أذق هذا النوع... وذهب بها إلى منزله. (المترجم).



الشخصية محرِّك الرواية

الفصل الأول من كتاب الشخصية في الرواية

لور هيلم

ترجمة: د. غسان السيد

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية من سورية ـ عضو اتحاد الكُتَّاب العرب

• مقدمة

الشخصيات ضرورية لتطور الرواية: من دونها، لا وجود لفعل حقيقي، ولا يمكن لأي تغيرٌ في الموقف أن يحصل. وهي تبقى، حتى وإن كانت تبدو مسلوبة الإرادة، وسلبية أو ضعيفة الإرادة، مصدر الفعل بالحد الأدنى الذي يطبع الرواية بإيقاعه، على الرغم من أنه بطيء ويتميَّز بالتكرار.

• 1 – الشخصية بوصفها وظيفة فاعلة

تشغل الشخصيات، في المقام الأول، وظيفة ديناميكية في النص الروائي: وظيفتها هي جعل الفعل يتقدَّم عبر منحه تماسكاً قوياً.

حاول لغويون ومنظرو سرد، في القرن العشرين، تقعيد دراسة الأدوار التي تقوم بها الشخصيات عبر إظهار أنه يوجد ثوابت في الأفعال التي تقوم بها بعيداً عن خصوصية كل عمل سردي. يُظهر فلاديمير بروب Vladimir Propp، اللغوي الروسي، في نهاية سنوات 1920، أن الحكايات الشعبية تخضع، على الرغم من تنوعها، لمنطق سردي متشابه، وهذا ما سمح له باستخلاص وحدات سردية أساسية، وكذلك الوظائف التي تشغلها الشخصيات. مستنداً إلى مجموعة من الأعمال تتكوَّن من مئة نص تقريباً، يميّز نحو ثلاثين وظيفة مختلفة، تغطي مروحة الأفعال الدلالية كلها التي تقوم بها الشخصيات داخل هذه الحكايات، والتي تضمن تطورها.

• مخطَّط غريماس العاملي samierG ed leitnatca amehcs eL

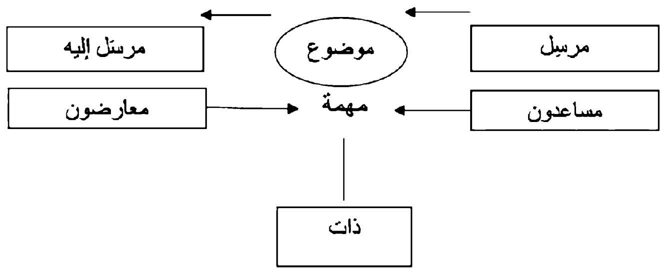
استعاد بعض اللغويين مخطط بروب، المعقَّد نسبياً، وبسَّطوه، لا سيما الجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas، أحد المنظِّرين من أصل ليتواني. استلهم غريماس من بروب كي يقدِّم صيغة الأدوار العاملية في مجموع النصوص السردية. يميّز، في كتابه السيميائية البنيوية (1966)، ستة أدوار رئيسية تتطابق مع ست وظائف للشخصيات.

تنتظم هذه الأدوار العاملية على شكل أزواج.

شخصية مركزية، نَصِفها عادة بوصفها البطل، يكون موضوع بحث، ويمكن أن يأخذ شكل موضوع للحيازة، عن شخصية أو موقع للاستيلاء عليه. سيحدِّد هذا البحث إلى حد كبير تنظيم الحبكة، لأنه يشكِّل أفقها، والتعبير النهائي عنها.

ستصادف الذات بالضرورة، خلال هذا البحث، عقبات يمكن أن تكون طبيعية و/ أو ظرفية، لكن يمكن أن تتجسَّد أيضاً بشخصيات معارضة، يواجهها بمساعدة محتملة من مساعدين.

علاوة على ذلك، يمكن أن يكون هذا البحث من تنظيم مرسِل، ويمكن أن يكون مُتابَعاً لصالح مُرسَل إليه (أو المستفيد من الفعل). يمكن أن تندمج الذات والمرسِل والمرسَل إليه في البحث في شخصية واحدة. في الحالة التي يحدِّد فيها البطل لنفسه هدفاً ومهمة: يكون في وقت واحد أصل البحث وممثله الأساسي والمستفيد منه في حالة النجاح. المخطط التالي يستعيد هذه الأدوار الفاعلية المختلفة ويقدِّم عنها رؤية توليفية.



من أجل إظهار مختلف هذه الوظائف للشخصية، سنستند إلى مثال مأخوذ من تراث الرواية الغزلية: لانسلوت أو فارس العربة، رواية بأبيات شعرية ثُمانية المقاطع، كتبها كريتيان دو تروا Chretien de Troyes بين عامي 1176 - 1181. في هذا النص، يقوم الفارس لانسلوت، الذي تُحدَّد صفاته النفسية والأخلاقية بسرعة (إنه الفارس «الأنبل والأجمل» في مملكة لوغريس)، بشغل وظيفة الذات في حالة فعل بطولي: يحدِّد لنفسه مهمة تحرير الملكة الجميلة غوينيفر التي اختطفها ميليغان الفارس الخائن. إنه يأمل، عبر القيام بهذا الفعل، الحصول على حب غوينيفر. تم، إذاً، تحديد ذات البحث وموضوعه بشكل واضح، ويقعان كلاهما على محور يتطابق مع محور الرغبة.

يتلقى لانسلوت، في هذه المهمة، دعم مساعدين، لا سيما دعم الفارس غوفان، وعليه أن يواجه عدداً من المعارضين: ميليغان، بالتأكيد، ولكن أيضاً القزم الذي يقود العربة التي يجب على لانسلوت أن يركبها من أجل ملاقاة الملكة وأشخاص آخرين. يقع المساعدون والمعارضون، بذلك، على محور القدرة، الإيجابي في الحالة الأولى، والسلبي في الحالة الثانية. في النهاية، تتمازج وظائف المرسِل والمرسَل إليه هنا مع وظيفة البطل، لانسلوت لأنه هو نفسه مصدر البحث.

من الممكن، تماماً، العثور على هذا النوع من المخطط في روايات أحدث. إن المخطط العاملي الرئيسي، في البؤساء، بسيط إلى حد ما: في بداية العمل، يقود المونسنيور ميريل جان فالجان في بحثه عن الخير، وكان ميريل إحدى الشخصيات الأولى التي التقاها فالجان وهو يخرج من سجن الأشغال الشاقة. المونسنيور ميريل هو مرسِل البحث، وجان فالجان هو البطل فيه. في الحقيقة، سيتذكَّر طيلة حياته الوعد الذي فرضه المطران مقابل شمعدانين من المال: أن يصبح إنساناً مستقيماً. يقول له المطران في مقطع شهير من الرواية: «عليك ألَّا تنسى، ألَّا تنسى أبداً أنك وعدتني باستخدام هذا المال كي تصبح رجلاً مستقيماً». المرسَل إليهم الفعل هم جميع من سيسمح للبطل في النجاح بهذه المهمة: كوزيت وماريوس في المقام الأول. المعارض الرئيسي لهذا البحث للبطل هو، بالتأكيد، جافير، في حين أن غافروش أو فوشليفان هما من المساعدين

إذا لم يكن بإمكان مثل هذا المخطط، في أي حالة من الحالات، أن يكفي لتلخيص رواية ما غنيَّة مثل رواية البؤساء، أو أن يأخذ في الحسبان تعقيدها، فإنه يسمح بتوضيح الوظائف التي تقوم بها الشخصيات الرئيسية. إنه يشير أيضاً إلى أهمية الصراع في السرد، ويتطابق هذا الصراع غالباً مع معارضة قيم أخلاقية.

من الضروري، مع ذلك، الإشارة إلى بعض حدود هذا الأنموذج الذي وضعه غريماس: تطرح بعض الروايات إنجاز مهمات عديدة متلازمة، ليس بالضرورة أن تكون أهدافها متطابقة. علاوة على ذلك، لا يمكن أن يأخذ مثل هذا الأنموذج بعض التناقضات الخاصة بشخصيات متناقضة أو تطورية ببساطة في الحسبان. في ملك المغّث[1] لميشيل تورنييه Michel Tournier، يبدو أن آبيل تيفوج يتابع، في البداية، بحثاً سلبياً عبر محاكاة أنموذج الغول في الخرافات. في الحقيقة، إنه يُجبِر شباناً على الالتحاق بمؤسسات برلمانية يديرها ضباط نازيون. لكنه ينمسخ لدى إنقاذ الشاب إيفريم الذي يحمله على ظهره لدى هروبه ضمن المستنقعات. يوجِّه أنموذج القديس كريستوف بحث الشخصية في اتجاه آخر تماماً، ويتغيَّر وضع آبيل بطريقة كاملة... كان غريماس نفسه واعياً، مع ذلك، لحدود مخططه الذي صممه، في البداية وقبل كل شيء، من أجل تقديم أشكال أولية للسرديات.

أُكمِل المفهوم المجرد للدور العاملي، لدى غريماس، بمفهوم الدور الموضوعاتي

١ - المغث: جنس شجري حرجي. المترجم

الضروري لتحديد حدود الشخصية المُدركة بهذا الشكل. يتعلق الأمر بإرجاع الشخصية إلى أنموذج من التصرُّف المعروف، وإلى خاصية (الجبان، الخائن، المرأة غير الوفية والغاوي...)، و/ أو إلى طبقة اجتماعية (الفارس، الأرسقراطي، الدنيوي، العامل والتاجر...). يمكن النظر إلى أي شخصية روائية، إذاً، بوصفها وظيفة تغتني بأخذها دوراً أو عدة أدوار موضوعاتية. يسمح اجتماع هذين المفهومين بالإحاطة بالشخصية بدقة أكبر، والتدقيق بتحليل الدور الذي تقوم به ضمن تطور الحبكة.

• 2 – قيمة الفعل الذي تقوم به الشخصية

مهما يكن الأمر، يقودنا غريماس، وهو يركِّز على البعد الفاعل للشخصية، إلى التساؤل عن قيمة الفعل المقدَّم بهذه الطريقة. ما هي الأسس الأخلاقية والإيديولوجية التي يمكننا عزوها إلى مثل هذا البحث أو ذاك البحث؟ ما هي الدوافع العميقة لفعل الشخصية، وما هي النظرة التي يجب علينا أن نعطيها إلى هذه الدوافع؟

• البرنامج السردي fitarran emmargorp eL

يمكن أن يساعدنا مفهوم البرنامج السردي، الذي وضعه المنظِّر، في تقعيد دراسة الفعل، والقيم التي تقابله. في الحقيقة، يُقدَّم فعل الشخصية الروائية، من وجهة نظر غريماس، بوصفه تطويراً لبرنامج يتضمن أربع مراحل أساسية: تحريك manipulation، جدارة أو كفاءة competence، إنجاز performance وأخيراً الجزاء sanction.

تتطابق المرحلة الأولى، المسماة تحريك، مع الشروع في الفعل. وهي تقوم بدور حاسم في المسار الذي تأخذه الشخصية بعد ذلك. يكلِّف المرسل الذات الفاعلة، خلال هذه المرحلة، بمسعى أو مهمة عليها إنجازها. الدوافع التي تحرِّك المرسِل حاسمة من أجل تقويم قيمة الفعل نفسه. تجري متابعة المرحلة، المسماة جدارة، عبر سلسلة من الاختبارات المؤهِّلة التي تكون فرصة للذات من أجل امتلاك القدرات الضرورية للفعل، والبرهنة (أو عدم البرهنة) على قيمته. الإنجاز هو إتمام الفعل بالمعنى الدقيق للكلمة؛ وأخيراً، الجزاء الذي هو مرحلة النهاية والتي تسمح باستخلاص الدروس من الفعل المُنجَّز.

يمكن أن يأتي هذا الفعل، الذي نتتبع تطوره الكامل، ليوضِّح دون لبس هدفاً

إيديولوجياً بالمعنى الواسع للكلمة. هكذا تقدِّم بعض الروايات الصراعات التي تقوم بها شخصيات متناقضة، والتي تجسِّد بوضوح قيماً متعارضة. في روايات الفروسية، التي تنتمي خاصة إلى حلقة الطاولة المستديرة، الفارس الشجاع يواجه بوضوح الخائن، والبرنامج السردي الذي يشغله أبطال من أمثال غوفان أو إيفين هو توضيح عملي على شجاعتهم، وتفانيهم ووفائهم المطلق، وباختصار على القيم الإيجابية، في حين أن الخائن يشغل البرنامج المعارض بصورة كاملة والذي يخسر ثقة القارئ دون أي نقاش. يُقدَّم بطل الرواية، الذي يندرج ضمن استمرارية البطل الملحمي، بوصفه تجسيداً للقيم الجماعية الضرورية للمحافظة على تماسك الجماعة.

الشخصيات، دعامات صراعات القيم

يمكن للشخصيات أن تخدم الروائي في مواجهة قيم أو قيم مضادة بطريقة حيوية وفعَّالة، من أجل دفع القارئ إلى متابعة التفكير في بعض جوانب الوجود الأساسية، لا سيما المتعلقة بالحياة في المجتمع. لم تُميَّز هذه الرموز حتى الآن كثيراً، ولم تكن موضوعاً لأي تحليل نفسي مفصَّل.

في القرن السادس عشر، طوَّر رابليه Rabelais، في غارغانتوا، نقداً صادماً لبربرية الحرب عبر القصة الشهيرة لحرب بيكروشولين[2] Picrocholine. إننا نتذكَّر أن بيكروشول، في هذه القصة، (والذي يعني اسمه اشتقاقياً الصفراء المرَّة...) يتخذ ذريعة خلافاً تافهاً بين خبَّازين كي يعلن الحرب على جاره الحكيم غراندغوسيه، الذي، وبعد بذله جهوداً كبيرة من أجل الحفاظ على السلام، يستدعي ابنه غارغانتوا، الذي ذهب للدراسة في باريس، من أجل مساعدته للفوز في الحرب التي يجب عليه أن يخوضها مكرهاً حين كلَّفه بمهمته، عبر وضع نفسه في موقع مرسِل الفعل، يشير غراندغوسيه، مع ذلك، إلى أنه يرغب في تحقيق هذا الانتصار «مع أقل قدر ممكن من الدماء»، والأفضل إنقاذ «الأرواح جميعها» (الفصل 29). مرحلة التحريك توضِّح، إذاً، حكمة الملك ومكانته، في مقابل عنف سيد ليرني وتهوره وشهواته.

سيشغَل العملاق الشاب هذا البرنامج السردي مع طاقة مرحة، والذي يساعده فرير جان ضمن محاكاة ساخرة من السرد الملحمي على قرع الطبول، والذي يترافق،

٢ - بيكروشول: شخصية خيالية. المترجم

مع ذلك، بتفكير جاد حول مواصفات محارب شجاع. انتهت المحن المؤهِّلة التي يجب على غارغانتوا التغلُّب عليها بالضحك والمزاج الجيد، وتأكَّد نجاح إنجازه عبر هروب بيكروشول المثير للشفقة، والذي يقتل حصانه من الغضب، وانتهى إلى مغادرة البلد سيراً على قدميه:

هكذا رحل الغضوب الفقير. ثم (...)، وهو يروي حظوظه العاثرة، تخبره لوربيدون[3] العجوز أن مملكته ستعود إليه مع ظهور كوكسيغروس[4] coquecigrues. ومنذ ذلك الوقت لم يُعرف ما الذي أصبح عليه. (الفصل 47)

مع ذلك، عُومِل جنود بيكروشول معاملة حسنة: أطلق غارغانتوا سراح السجناء الذين أُسِروا خلال المعركة ليس دون توجيه خطبة جميلة إليهم، والتعويض على مجموع الفلاحين ضحايا الحرب. تسمح مرحلة الجزاء، بعد مرحلة الإكمال التي يشكِّلها الإنجاز، باستخلاص الدروس من الفعل المُنجَز بوضوح. ضمن هذه المرحلة من الختام، يجري تفسير الفعل وتقويمه: من الواضح أن مصير بيكروشول المثير للرثاء يؤكِّد، إذا كان الأمر يحتاج إلى ذلك، عبثية هوسه بالحرب، في حين أن انتصار غراندغوسيه وغارغانتوا جاء ليجازي اتزانهما وقدرتهما على قيادة معركة مُنَظَمة، حين لا يكون بالإمكان المحافظة على السلام.

صراعات أكثر غموضاً...

إن القيم التي تحيل إليها أفعال الشخصيات ليست واضحة دائماً، ولا يمكن قراءتها بسهولة، ولا كذلك «الدروس» المُستخلصة من مجموع السرد. وبمقدار ما تصبح الشخصية فردية، فإن فعلها يتحرر من القيم الجماعية التي كان حاملها، وينخرط في مهمة تخضع لدوافع خاصة، وحتى أنانية. إنه يميَّز نفسه بوضوح، إذاً، من صورة البطل التقليدي، ويمكنه أن يبقي على علاقات إشكالية مع المجتمع، دون أن يكون من السهل، مع ذلك، إصدار حكم نهائي عليه.

يمكن للراوي، لا سيما ضمن إطار الرواية التراسلية roman epistolaire، أن يأخذ وضعية التراجع بالنسبة إلى شخصياته، ويجعلها تتصرَّف «عن بعد»، دون التدخل بشكل واضح في الحبكة التي يبدو أنها تقودها بنفسها. إننا نتذكَّر، مثلاً، أنه في العلاقات

٣ - ساحرة.

٤ - طيور خرافية سينتظر بيكروشول ظهورها مثلما سينتظر آخرون، لاحقاً، ظهور غودو.

الخطرة، تعترف مدام دو ميرتوي إلى عشيقها القديم فيكونت[5] دو فالمون، بمهمة إفساد الشابة سيسيل التي كانت قد خرجت للتو من الدير ووُضِعَت على عاتق جيركور. مركيزة دو ميرتوي هي، إذاً، في موقع مرسِل الفعل، وفالمون هو الذات فيه، وجيركور هو المُرسَل إليه. تتميَّز هذه المرحلة من التحريك الأولي، والتي ستُحدِّد البرنامج السردي الذي سيقوم فالمون بإنجازه، بالرغبة في الثأر المُعبَر عنها بوضوح منذ الرسالة الثانية في العلاقات الخطرة. في الحقيقة، تُذكِّر مدام دو ميرتوي فالمون أنها لم تسامح قط جيركور، الذي كان عشيقها في الماضي، لأنه تخلى عنها من أجل امرأة أخرى. إنها تعتقد أنها وجدت في فالمون حليفاً مقتنعاً، لأن هذه المرأة الأخرى التي تبقى مجهولة، تركت الفيكونت في اللحظة نفسها التي ذهبت فيها إلى جيركور. إنها تشرح لشريكها الخطة التي رسمتها بكلمات لا تترك أي مجال للشك حول خبث نواياها:

زوَّجت مدام دو فولانج ابنتها: هذا الأمر لا يزال سراً؛ لكنها أخبرتني به أمس. من تعتقد أنها اختارته صهراً لها؟ إنه الكونت جيركور. من كان يمكن أن يقول إنني سأصبح قريبة جيركور؟ إنني غاضبة جداً من هذا... آه جيد! ألا زلت لا تتخيل ذلك؟ أوه! الروح ثقيلة! هل سامحك هو، إذاً، على مغامرة القهرمانة؟ وأنا، ألَّا يجب عليَّ أيضاً أن أشتكي منه أكثر، أيها المسخ؟ لكنني أهدأ، والأمل في الانتقام يعيد الهدوء إلى روحي.

لقد انزعجت مئة مرة مثلي من الأهمية التي أعطاها جيركور إلى المرأة التي ستكون له، ومن الحَدْس الأحمق الذي جعله يعتقد أنه سيتجنب المصير المحتوم[6]. (...) لنثبت له، إذاً، أنه ليس أكثر من أحمق: إنه سيكون كذلك، دون شك، في يوم من الأيام؛ ليس هذا هو الذي يضايقني: لكن المضحك أنه سيبدأ من هذا. كم سنمرح في اليوم التالي ونحن نسمعه وهو يتبجَّح! لأنه سيتبجح؛ وثم، إذا درَّبت مرة هذه الفتاة الصغيرة، فإنه سيكون هناك تعاسة إذا لم يصبح جيركور، مثل آخر، حكاية باريس. (الرسالة الثانية)

إن جعل عدو لدود «حكاية باريس»، وبمعنى آخر، إفقاده كرامته من أجل إنزال جرح في كبريائه، وخيانته مسبقاً، هذه هي المهمة التي تكلِّف بها المركيزة رفيقها في الفجور. إننا نتذكَّر، مع ذلك، أن فالمون يرفض، في البداية، القيام بهذه «المهمة». لديه مشاريع أخرى: إغواء العفيفة مدام دو تورفيل التي لمست قلبه دون أن يعترف بذلك

٥ - الفيكونت: شريف فوق البارون ودون الكونت. المترجم

٦ - الخديعة الزوجية...

بوضوح. إنه ينطلق في مشروع طموح يقدِّمه كغزو عسكري عبر استخدام لطيف للغة حربية تكشف خاصة عن كبريائه ونرجسيته، وذلك من أجل التغلُّب على الاضطراب الذي أثارته في داخله هذه الأخيرة:

سأمتلك هذه المرأة؛ سأختطفها من زوجها الذي ينتهك حرمتها: سأجرؤ على اختطافها من الإله نفسه الذي تعشقه. أي متعة في أن نكون، على التوالي، موضوع عذابات الضمير والمنتصر عليها! إن فكرة التخلص من الأحكام المسبقة التي تحاصرها بعيدة عني! إنها ستشكِّل إضافة إلى سعادتي ومجدي. إنها تعتقد بالفضيلة، لكنها تضحي بها من أجلي؛ وأخطاؤها تُرعبها من دون القدرة على إيقافها، وهي مضطربة من ألف شيء مروِّع لا يمكنها نسيانها، والتغلب عليها إلَّا بين ذراعي. ماذا إذاً إذا وافقتها، وهي تقول لي: «أنا أعبدك»، إنها وحدها، من بين النساء جميعهن، التي ستكون جديرة بلفظ هذه الكلمة. إنني سأكون حقاً الإله التي كانت قد فضَّلته. (الرسالة السادسة)

من أجل إنجاح هذا المشروع الطموح، سيكون فالمون بحاجة فعلاً إلى وضع جدارته على الإغراء موضع التنفيذ، بمعنى آخر، تجربته كلها. أمَّنت له فتوحاته السابقة معرفة تساعده خاصة على التعرُّف بثقة على علامات ضعف فريسته وتخليها. تساعده موهبته في كتابة الرسائل أيضاً على الانسجام بشكل يثير الإعجاب مع شخصية المرسَل إليه، والتغلب على بعض العقبات، مثل الابتعاد الذي فرضته الرئيسة الفظَّة، ومحاولات التحقير التي تعرَّض لها من قبل معارضيه. إن قوة الرغبة التي تحركه تتكفَّل بالباقي، ويفوز فالمون، في بضعة أسابيع، «بالورِعة الربانية». مرحلة إكمال هذا البرنامج السردي يرويها فالمون في رسالة نصر موجَّهة إلى المركيزة. بعد الحديث عن الخديعة التي استخدمها ليصبح سيّد الرئيسة (تظاهر بأنه كان مستعداً أن يُنزِل الموت بنفسه لو لم يُجازه عشقه بالمثل...)، يفسح سرد الإنجاز للفاجر المجال لاستحضار اضطراب أعمق، أثاره عناق جديد. إن الاعتراف بهذا الاضطراب لا يمر دون تحريك غيرة مدام دو ميرتوي:

تقول لي: «سعادتك؟» تكهَّن بجوابي. «هل أنت سعيد إذاً؟» ضاعفتُ من اعتراضاتي. «وسعيد من خلالي!...» أضفتُ المدائح والكلام اللطيف. تراخت أعضاؤها حين كنت أتكلَّم؛ سقطَتْ متراخية، واستندَتْ على كنبتها؛ تركَتْ يدها لي التي تجرَّأتُ على الإمساك بها: «تقول لي: إنني أشعر أن هذه الفكرة تعزيني وتريحني.»أنت تحكمين أنني بذلك

قد وُضِعت على الطريق، ولن أتركه ثانية؛ لقد كان الطريقَ الجيد فعلاً، وربما الوحيد. وحين أردتُ، أيضاً، محاولة نجاح ثان، واجهتُ أولاً بعض المقاومة، وما حدث سابقاً جعلني حذراً؛ لكن حين استعنتُ بهذه الفكرة نفسها لسعادتي، شعرتُ مباشرة بالتأثيرات المناسبة: «يقول إليّ الشخص اللطيف: أنت محق؛ لم أعد أستطيع تحمُّل وجودي إلَّا إذا خدمتك لتكون سعيداً. إنني أكرِّس نفسي لهذا بصورة كاملة: من هذه اللحظة أهب نفسي إليك، ولن تجد مني رفضاً أو أسفاً.»مع هذه الطهارة الساذجة أو السامية سلمتني شخصها وسحرها، وزادت من سعادتي حين تقاسمناها. كانت النشوة كاملة ومتبادلة؛ وللمرة الأولى استمرت نشوتي بعد المتعة. لم أخرج من بين ذراعيها إلَّا كي أسقط على جنبيها، وأقسم لها أن حبي خالد؛ ويجب الاعتراف بكل شيء، وأنا أؤمن بما قلته. (الرسالة 125)

يتحكم المدفعي لاكلوس بقوة بسرد النصر الذي شرع به فالمون، حتى وإن كان هذا النصر لا يشكِّل إلَّا جانباً من جوانب الحبكة المعقَّدة في العلاقات الخطرة. يضع الفعل القارئ في حالة يقظة، وهذا الفعل يتطور بسرعة، وكل رسالة من فالمون تمثِّل تقدماً ذا دلالة في المشروع الذي وضعه لنفسه، الذي أكمله في موازاة مع المهمة التي حددتها مدام دو ميرتوي. مع ذلك، يظهر جزاء هذا المشروع مؤلماً: فقد فالمون ثمرة انتصاره... وموضوع حبه الوليد حين خضع لاستفزاز مدام ميرتوي التي وضعته أمام تحدي القطيعة مع رئيسة تورفيل. ماتت الرئيسة بعد أن التجأت إلى أحد الأديرة، في حين أن فالمون، الذي استوعب متأخراً خطأه، ترك نفسه ليموت من الحزن.

يكشف الجزاء النهائي للفاجر، إذاً، إلى أي حد كانت القيم الكامنة وراء مسعاه، منذ البداية، فاسدة. من المؤكَّد أنه ليس مستحيلاً أن يؤدي انتصار مدام دو تروفيل إلى ولادة إحساس صادق، لكن هذا الإحساس لا يمكن إلَّا أن يفسد حين الاتصال مع هذه «العلاقة الخطرة» التي شكَّلتها مدام دو ميرتوي، وبصورة أوسع، المجتمع المديني في مجمله الذي يتميَّز بالنفاق والمجاملة. في هذه الرواية التي لم تتوقف عن كشف العيوب الخفيَّة لمجتمع من العاطلين عن العمل، ليس للحقيقة والصدق والنقاء مكان. إن ثنائي الفاجرين المتشكِّل من مركيزة دو ميرتوي والفيكونت فالمون ليس إلَّا الكاشف لفساد عميق؛ إن إكمال مشاريعهما ليس إلَّا وسيلة لإدانة هذا الوضع. يكتب لاكلوس وهو يستشهد بمقدمة هيلواز الجديدة: رأيت أخلاق عصري، ونشرت هذه الرسائل.»

تستدعي الأعمال التي قامت بها الشخصيات من القارئ موقفاً أخلاقياً. إذا كانت تصرفات مدام دو ميرتوي وفالمون لا يُشكّ فيها، فإن موهبتهما في المراسلة، وذكاءهما وتعقيدهما النفسي جعلوا منهما، مع ذلك، شخصيتين ساحرتين، أكثر مما هو حكم طبقي على الشخصيتين نفسيهما، ونحن هنا مدعوون إلى تأمل نقدي في آلية عمل المجتمع كله.

3 – بواعث الفعل: الإرادة والقدرة والمعرفة

لا يعتمد ما تنجزه الشخصية فقط على المهمة الموكَلة إليها، أو التي تحدِّدها لنفسها، أو على الموقف الذي تواجهه. تعتمد قدرتها على الفعل أيضاً على شروط أكثر دقة هي: الإرادة والقدرة والمعرفة.

في الحقيقة لا تستطيع شخصية ما إنجاز فعل ذي دلالة دون رغبة وإرادة، أو على الأقل دافع أساسي. إن وصف مسار عاملي لكائن خيالي، في عالم الرواية التشبيهي، هو أيضاً تسويغه عبر وجود إرادة قوية كثيراً أو قليلاً. حين تكون هذه الإرادة هشَّة أو غير محدَّدة، يكون من الصعب أن ينطلق الفعل، وتشير الرواية إلى انسحاق الشخصيات عبر تاريخ تكراري معرَّض لفقدان المعنى. هذه هي خاصة الحالة في التثقيف العاطفي لفلوبير، وسنعود إلى ذلك لاحقاً.

شخصيات مدفوعة برغبة قوية

توضِّح روايات بلزاك هذا المحرِّك الأساسي للفعل الذي هو إرادة الشخصيات. في الحقيقة، لا توجد أي شخصية بلزاكية من الصف الأول ليست مدفوعة بإرادة قوية، بل بعاطفة لا حدود لها، وهذه العاطفة تسهم في تفرُّد هذه الرموز، وتسهم حتى في جعلها كائنات استثنائية. وهكذا فإن الشخصيات الأكثر إيجابية والأكثر سلبية في عالَم هذا الروائي هي شخصيات أهوائية: جوريو مستعد لفعل أي شيء من أجل بناته اللواتي يعبدهن، في حين أن غرانديه يضحي بعائلته بسبب بخله. بيانشون شغوف بصدق بمهنته كطبيب، في حين أن بالتازار كليس، المهووس بشيطان البحث، يبدد ثروته

العائلية من أجل إشباع هوسه الكيميائي. البارون هولوت، من جهته، فاجر قديم لا توقفه أي مصيبة أو مهانة، أنهى حياته بين ذراعي فتاة مطبخ سمينة سمَّاها أغاتي بيكيتار... تشكِّل هذه الشخصيات كلها جزءاً من هذا الاتحاد بين»ناس بأهواء» يصفهم بدقة فوتران في الأب غوريو:

هؤلاء الناس يُعجبون بفكرة ولا يتخلون. إنهم ليسوا عطشى إلَّا لنوع من الماء المأخوذ من نبع معيَّن؛ ومن أجل الشرب منه يبيعون نساءهم، وأطفالهم؛ إنهم يبيعون أرواحهم إلى الشيطان. هذا النبع، بالنسبة إلى بعضهم، هو اللعب والمال ومجموعة لوحات أو حشرات وموسيقى؛ وهو، بالنسبة إلى آخرين، امرأة تعرف أن تطبخ لهم أطيب الأكل. (الفصل الأول)

هكذا تتحول إرادة الشخصيات البلزاكية إلى فكرة ثابتة، وحتى إلى نزوة يمكن أن تبدو مجنونة أو تافهة بالنسبة إلى أولئك الذين لا يتقاسمون هذه الفكرة؛ إنها تقترب مما يسميه الطب «فكرة متسلِّطة»، ومما تريد الأخلاق وضعه تحت اسم رذيلة. هذا الهوى، مع إفراطاته كلها، هو الذي يشكِّل محرِّك الفعل الروائي: «الهوى هو الإنسانية كلها»، هذا ما يقوله بلزاك في مقدمة الكوميديا الإنسانية، وقتل الأهواء يعني قتل المجتمع» (بيت نوسينجن).

يمكن تسويغ مشروع الثأر كله المذكور في ابنة العم بيت، مثلاً، عبر هوى الغيرة الذي تغذيه الشخصية المسماة الرواية باسمها منذ الطفولة تجاه ابنة العم أدلين التي كانت المفضَّلة لديها من بين مجموع العائلة. الصورة الأولية لبيت لا تترك أي مجال للشك حول السمة الأساسية لشخصيتها التي تؤدي دوراً حاسماً في تتمة الرواية:

ليزبيث فيشر أصغر بخمس سنوات من مدام هولوت، وهي الابنة البكر من عائلة فيشر، لكنها ليست جميلة مثل ابنة عمها؛ كانت أيضاً غيورة بشدة من أدلين. شكَّلت الغيرة أساس هذه السمة الممتلئة بالأشياء الغريبة، وهي كلمة أوجدها الإنكليز من أجل مجنونات البيوت الكبيرة وليس الصغيرة...

ضحَّت العائلة، التي تعيش في مكان واحد، بالفتاة المبتذلة من أجل الفتاة الجميلة، وبالثمرة المرة من أجل الزهرة المشرقة. كانت ليزبيث تعمل في الأرض، في حين أن ابنة عمها كانت مدلَّلة، وحدث لها أيضاً أنها، في يوم من الأيام، وجدت أدلين وحيدة فأرادت اقتلاع أنفها، وهو أنف إغريقي حقيقي كانت النساء المتقدمات في السن

يعشقنه. وعلى الرغم من ضربها لسوء تصرفها فإنها استمرت في تمزيق الأثواب وإفساد أطواق المدلَّلة. (الفصل التاسع)

بعد ذلك، أدخل بلزاك بسرعة في روايته عنصراً ذا طبيعة مثيرة لهوى الغيرة لدى هذه الشخصية للفتاة العانس التي تعيش في ظل ابنة عمها أدلين. في الحقيقة، آوت بيت شاباً فقيراً، وهو البولوني المنفي فينسلاس الذي أبدى موهبة في النحت. حمته، وعبَّرت له عن حبها على الرغم من اختلافهما في العمر، وكل ما يباعد بينهما. مع ذلك، أفلت الشاب من رقابتها، واستطاع التعريف بموهبته، وأخفى عنها أنه على وشك الزواج من هورتينس، ابنة أدلين هولوت. حين علمت بيت أن الشابة الساحرة أغوت الذي آوته، انفجرت غيرتها الشديدة:

أصبحت ملامح لورين مرعبة. كان لعينيها السوداوين الثاقبتين ثبات عيني النمور. أصبح وجهها يشبه وجوه العرَّافات[7]، وشدَّت على أسنانها كي تمنعها من الاصطكاك، وأصابها تشنج شديد جعل فرائصها ترتعد. أدخلت يدها المعقوفة بين قبعتها وشعرها كي تلفه وتسند رأسها الذي أصبح ثقيلاً؛ أشعلت النار! بدا دخان النار التي التهمتها يعبر أخاديدها مثل الأخاديد التي تحفرها الاندفاعة البركانية. كان مشهداً مهيباً. (الفصل السادس وعشرون).

هذه الصورة الغنية بالاستعارات المبالَغ فيها تتوقف عند لحظة محدَّدة يستيقظ فيها هوى الغيرة لدى بيت، مثل «اندفاعة بركانية». تتمة الرواية كلها تنتج عن هذا الرعب الذي يغذي الثأر الذي ستتابعه بيت دون هوادة حتى آخر نفس. إذا كان هذا الهوى، بالتأكيد، ليس فيه أي شيء نبيل في ذاته، فإنه يشكِّل، مع ذلك، محرِّك الشخصية التي سُميت الرواية باسمها، ونتيجة ذلك، فإنه مصدر ديناميكية الفعل. تعد بيت، بهذا المعنى، شخصية عظيمة ... في الشر.

إرادة ضعيفة

أعاد إميل زولا Emile Zola أخذ هذا العنصر الأساسي للرواية البلزاكية وأظهر، في دورة روغون ماكارت[8]، وجود قوة إرادة لدى شخصياته. تستحوذ هذه الإرادة على مجموع الفاعلين في عصر محدَّد، وهو عصر الإمبراطورية الثانية، والذي حكم عليه

٧ - عرَّافات معبد أبولو.

٨ - روغون ماركارت هو العنوان العام الذي يضم مجموعة من عشرين رواية كتبها إميل زولا بين عامي ١٨٧١ – ١٨٩٣. المترجم

الروائي بأنه مطبوع بالفساد والطموح الجنوني. قُدِّم أفراد العائلة الذين قدَّمهم كتعبيرات مادية عن هذه الإرادة الضعيفة غالباً، مثلما تشير مقدمة الرواية الأولى من السلسلة، ثروة روغون:

الروغون ماكارت، المجموعة، العائلة التي أنوي دراستها تتصف بالإفراط في الشهوات، والتقزز الواسع في عصرنا الذي يندفع نحو الملذات.

تحيل عنوانات الروايات الأولى من المجموعة بوضوح إلى هذا العطش للنجاح: ثروة روغون، التنافس، بطن باريس وغزو بلاسان... يسبر مجموع اللوحة الوجوه المتعددة لهذه الشهوة للذة، والتي تأخذ أشكالاً خاصة بحسب كل شخصية. تسمح الرواية الأولى من السلسلة، من البداية، بالتعرُّف إلى مختلف نماذج هذا الليبيدو: يمثِّل سيلفر موريه الطموحات الجمهورية في طهارتها كلها، لكن أيضاً في سذاجتها كلها. يجسِّد بيير روغون، من جهته، التشبُّث الشديد بالنجاح، والبحث عن السلطة بأي ثمن، وهو الذي كان مجبراً على إخفاء «شهواته البغيضة» طيلة سنوات. يشكِّل، مع زوجته فيليسيتي وابنيه، عائلة من «الأشقياء المتربصين»، التي ستظهر الروايات الأولى من المجموعة جرائمها الشنيعة:

ستجد ثورة عام 1848، إذاً، أفراد روغون جميعهم متيقظين، وساخطين من حظهم السيئ، ومستعدين لسرقة الثروة إذا وجدوها عند منعطف الطريق. كانت عائلة من الأشقياء المتربصين، المستعدين للسيطرة على الأحداث. أوجين يراقب باريس، ويحلم أريستيد بخنق بلاسان؛ ويخطط الأب والأم، الأكثر نضجاً ربما، العمل لحسابهما والاستفادة من عمل ولديهما. (الفصل الحادي عشر).

تظهر تتمة الرواية كلها كيف اكتمل هذا «الاغتصاب» للثروة، وينتج الفعل الروائي في مجمله عن هذه الرغبة التي لا حدود لها. يبقى، مع ذلك، أن الإرادة التي تحرِّك الشخصيات، في رواية زولا هذه كما في غيرها من أعماله، هي مصدر ديناميكية قوية، على الرغم من أنها سلبية.

الذي تستطيعه الشخصية

الأنموذج الثاني، الذي يسمح بقياس قدرة فعل الشخصية، هو قدرتها المادية، وكفاءتها الخاصة. ما الذي تستطيعه الشخصية في ذاتها؟ هل تمتلك الوسائل للقيام

بفعلها بصورة تتناسب مع رغباتها؟ كان الأبطال، في رواية الفروسية في العصر الوسيط، غالباً، بحاجة إلى مساعد من أجل إنجاز المهمة. هكذا، في إيفان أو فارس الأسد لكريستان دو تروي، يتلقى إيفان مساندة مساعدين عديدين متتابعين: كان إيفان مسجوناً في قصر عدو، ومهدداً من ملاحِقين له، ويتلقى مساعدة خادمة تعطيه خاتم الخفاء. يستفيد، بعد ذلك، من تدخل الجنيَّة مورغان التي أوصلت إليه مرهماً سحرياً يشفيه من مرض الحب الذي أصابه بعد القطيعة الأولى مع زوجته. وهو يتلقى أيضاً مساعدة حيوان رمزي كان قد أنقذه سابقاً، وهو الأسد من أجل مواجهة العملاق هاربان، وهذه حادثة أدَّت إلى تسميته لاحقاً بـ»فارس الأسد». يتلقى البطل، المسماة الرواية باسمه أيضاً في البيرسفال، دعم رجل له خبرة كبيرة، حين وصوله إلى قصر الملك آرثور. كان بيرسفال شاباً شجاعاً بالتأكيد، لكن ليس لديه خبرة، ولهذا يضعه العجوز غورنيمان تحت حمايته، ويعلِّمه الأخلاق الفروسية، وكذلك طرائق التهذيب...

على الرغم من صفاتهم التي لا يشك فيها، لم يكن أبطال روايات الفروسية يستطيعون، إذاً، المضي إلى نهاية فعلهم إلَّا بمساندة مساعد أو عدة مساعدين، وبعد مواجهة معارضين محدَّدين بصورة جيدة. هم لم يكونوا أبطالاً وحيدين، ويندرجون ضمن منظومة من الشخصيات التي تحدِّد مهمتها وتوجهها.

في العصور اللاحقة، اختفت وظيفة المساعد، وأصبح باستطاعة البطل نفسه أن يشكِّل ثنائياً مع رفيق له لا يستطيع الاستغناء عنه: يشكِّل غارغانتوا والأخوان جان ثنائياً فعَّالاً بصورة خاصة في غارغانتوا لرابليه Rablais؛ ولاحقاً في جاك القدري «الرواية المضادة» لديدرو Diderot، لا يكون جاك شيئاً دون سيده، والعكس بالعكس.

إننا نجد هذا الحضور للمساعد حتى في الرواية الواقعية: ابنة العم بيت، في رواية بلزاك التي ذكرناها سابقاً، بحاجة إلى مساعدة شريكتها فاليري مارنيف وسحرها من أجل إنجاح مشروعها في الثأر. تشكِّل المرأتان، اللتان لا يجمعهما شيء في الظاهر، ثنائياً بعيد الاحتمال، لكن مصيرهما يبقى مترابطاً حتى نهاية الرواية. يمكن بسهولة تقديم أمثلة كثيرة عن ذلك...

سمح هذا الحضور للمساعد، مع الزمن أيضاً، بالإشارة إلى عثرات البطل، الذي يكتشف بنفسه أنه غير قادر على التصُّرف بطريقة فعَّالة. لا تستطيع الشخصيات الذكورية، لدى زولا، خاصة حينما تكون نهمة إلى السلطة، إشباع طموحاتها عبر

قدراتها الذاتية فقط. هذه هي خاصة حالة بيير روغون الذي، من أجل السيطرة على بلدية بلاسان، يحتاج إلى فيليسيتي، التي تناور في السر من أجل توجيه أعماله كلها (ثروة روغون). يضاف إلى ذلك أن الرسائل التي يتلقاها بيير من باريس من ابنه أوجين، تخبره بدقة بتطور انقلاب عام 1851 في باريس. حتى وإن كانت السلطة تشكِّل هدفه النهائي، فإن بيير، بالاعتماد على نفسه، لا يستطيع أن يفعل شيئاً مهماً: إنه «مراوغ كبير»، وحتى «صاحب كرش كبير» يواجه صعوبات لا تحصى، وتتلاعب به فيليسيتي كدمية.

يوجد هذا الحضور لمساعدين لا يُستغنى عنهم من النساء لدى موباسان Mau-passant في الصديق الجميل خاصة: هكذا حين كان على دوروي كتابة مقالته الأولى لصحيفة الحياة الفرنسية، فإنه لم يكن قادراً بنفسه أن يذهب أبعد من العنوان. يشير الراوي بسخرية إلى هذا العجز للشخصية:

ما الذي أراد قوله؟ إنه لم يعد يتذكَّر شيئاً الآن مما كان قد رواه قبل قليل، ولا حتى طرفة، أو حادثة، إنه لم يعد يتذكَّر شيئاً أبداً. فكَّر فجأة: «يجب أن أبدأ بمغادرتي.» وكتب: كان ذلك عام 1874، في 15/ 5 تقريباً، حين كانت فرنسا المنهكة تستريح من كوارث السنة المرعبة...»

توقف بصورة كاملة، ولم يعد يعرف كيف يستذكر التتمة، رحيله، سفره وانفعالاته الأولى.

(...) شعر بأفكار تأتيه بصورة غامضة؛ ربما كان يستطيع قولها، لكنه لم يكن يستطيع قط صياغتها بكلمات مكتوبة. عجزه سبَّب له التوتر، فنهض من جديد، وكانت يداه متعرقتين، والدم يصعد إلى وجنتيه.

وقعت عيناه على ملاحظة غسَّالته التي كان حارس البناء قد جهَّزها في المساء نفسه، سيطر عليه يأس شامل فجأة. اختفت سعادته كلها في ثانية، مع اختفاء ثقته بنفسه، وإيمانه بالمستقبل. لقد انتهى؛ انتهى كل شيء، لن يفعل شيئاً، ولن يكون شيئاً، أحس بالفراغ وعدم القدرة وعدم الفائدة وأنه محكوم عليه. (القسم الأول، الفصل الثالث)

انتهى دوروي، في اليوم التالي، إلى العثور على مساعدة قيّمة في شخصية مادلين فورستييه، زوجة صديقه الصحافي. إنها هي التي أملت عليه، بسهولة كبيرة، مضمون مقالته كله عن الجزائر... تؤكِّد تتمة الرواية ضرورة الاستناد، بالنسبة إلى دوروي،

إلى نساء من أجل إشباع طموحاته. مادلين فورستييه، كلوتيلد دو ماريل، مدام فالتر وأخيراً ابنته سوزان: هؤلاء النساء كلهن واللاتي أغواهن صف الضابط دون حرج، هن مساندات له لا يُستغنى عنهن. وهكذا، في الحالات التي ذكرناها، لا يكشف المساعد عن صفات البطل، وهو يقدِّم له فقط المساندة الضرورية من أجل متابعة مهمته: إنه يشير، بالعكس، إلى ضعف الشخصية وحتى عدم كفاءته.

معرفة الشخصية أو معارفها

المعرفة هي الأنموذج الأخير الذي يسمح بإنضاج إدراك الفعل الذي تقوم به الشخصية. يمكن أن تشكِّل هذه المعرفة في الرواية غاية في ذاتها، وموضوع المهمة التي يقودها البطل، وإذاً، المصدر لأفعاله كلها. يشهد على ذلك، لدى زولا، مثال الدكتور باسكال، الذي تحركه شهوة المعرفة الإيجابية، والتي تحيل في التحليل الأخير إلى المؤلف نفسه. إن الميل الذي يبديه باسكال إلى «معرفة كل شيء»، عبر تنظيم هذه المعرفة وعقلنتها، يكمن وراء أفعال هذه الشخصية التي سُميت الرواية باسمها. وكما يشير هو نفسه، فإن الرغبة في توسيع معارفه تشكِّل محركه الأساسي: «يقول الدكتور متوجهاً إلى كلوتيلد: تجب معرفة كل شيء. السر انكشف لي مباشرة وهو يشغل فكري.»

لكن من النادر، في رواية القرن التاسع عشر خاصة، أن يكون هذا الشغف بالمعرفة محركاً إيجابياً للفعل بصورة كاملة: بالتازار كلايس، في البحث عن المطلق لبلزاك، يدمِّر عائلته كلها في بحثه عن معرفة لا يمكن الوصول إليها، في حين أن بيير رولان في بيير وجان، على صعيد آخر، يتابع بحثه الشخصي الذي يتسبب له بمعاناة كبيرة، ويقوده إلى القطيعة مع أفراد عائلته كلهم. وهذا لأنه يرغب، بأي ثمن، معرفة سر الإرث الغامض الذي تلقاه أخوه، ولأن بيير انطلق في بحث منفرد ويائس حول ماضي والدته. ومن ذكرى إلى ذكرى، يستطيع الاقتراب من الحقيقة، لكنه لم يصل قط إلى معرفة كاملة، بخلاف أخيه الذي يتلقى اعتراف والدته. لا يترافق انكشاف الحقيقة، بالنسبة إلى بيير، بأي تفسير، خاصة هذه المعرفة الناقصة التي انتهت إلى تهميشه، مثلما يشير المنفى النهائي للشخصية على باخرة عابرة للمحيط الأطلسي.

تشكِّل الإرادة والقدرة والمعرفة، إذاً، نماذج ضرورية من أجل تحديد ما الذي يمكن لشخصية ما أن تنجزه أو لا، وهامش مناورتها بشكل من الأشكال.

4 - شخصيات ديناميكية كثيراً أو قليلاً

تسمح المقاربة الوظيفية للشخصية في الرواية بالتركيز على المكانة الأساسية للفعل الذي تقوم به. يمكن، فيما عدا ذلك، الإشارة إلى أن المنظور الذي تبناه غريماس Gre-imas يقترب من فكرة قديمة جداً، عرضها أرسطو Aristote في فن الشعر بخصوص المحاكاة. في الحقيقة، يشير أرسطو، في هذا النص المؤسِّس، إلى أن كل تمثيل محاكاتي هو، قبل كل شيء، تمثيل للفعل. حينما يتوقف عند حالة المأساة، مستنداً خاصة إلى مسرحية سوفوكليس Sophocle، أوديب ملكاً، يُظهر أرسطو أن الجانب الأكثر أهمية للشخصية يقع في جانب الفعل الذي تقوم به، والذي يجعلها تواجه قدرها. ليس للعناصر الأكثر ذاتية، مثل الطبع ودخيلة الشخصية، إلَّا مكانة ضعيفة جداً ضمن تنظيم المأساة القديمة، التي لا تتمحور حول تقديم أفراد بالمعنى الذي نقصده اليوم.

تستعيد سميائية غريماس السردية، إذاً، فكرة أن الشخصية تتحدَّد بصورة أساسية عبر فعلها من أجل تقديم قواعد نحو للسرد يمثِّل مزيَّة لنوع من الموضوعية. مع ذلك، رأينا أن المخطط العاملي، حتى وإن استُكمِل بأخذ نماذج أكثر ذاتية في الحسبان، مثل تحليل الإرادة والقدرة والمعرفة، لا يسمح بإدراك تعقيد الشخصية الروائية كله.

في النهاية، تجب الإشارة إلى أن الشخصية الروائية، في الرواية الحديثة، لا تفعل الشيء الكثير، حتى أنها لا تفعل شيئاً، إذا أعطينا لفعل فعل معناه الكامل. إن ما يمكن أن يُسمى ديناميكية الشخصية تميل بوضوح إلى التراجع بدءاً من سنوات 1850. يؤكِّد ذلك سبر سريع لتاريخ الرواية: تملأ شخصيات رواية الفروسية غالباً بتألُّق برنامجاً سردياً يسمح فيه الفعل البطولي الذي تقوم به لها بالبرهنة على قيمتها. بعد ذلك، يستنفر الأبطال البيكارسكيون picaresques (اشتُقَت الكلمة من الكلمة الإسبانية بيكارو pica-ro، الصعلوك، لكن أيضاً المراوغ...) طاقاته كلها من أجل محاولة التقدم في التراتبية الاجتماعية، عبر اللجوء إلى تصرفات أقل نبلاً من تصرفات أسلافهم (الخداع والنصب خاصة). يبقى أنه في عمل مثل جيل بلاس لليساج Lesage، يبقى المتشرِّد محرك الفعل الذي يجري بإيقاع يقِظ بفضل الأحداث المفاجئة المتعددة، والانقلابات في الموقف.

في الرواية التعليمية أو المستوحاة من هذا التقليد، تبقى مسيرة البطل، هنا أيضاً، الخيط الموجِّه للحبكة، وعبر سلسلة من الأفعال التي تجعل الشخصيات تواجه العالم

مباشرة، مثل شخصية جوليان سوريل أو لوسيان دو روبيمبر، تتكوَّن تجربة اجتماعية وفكرية وأخلاقية. مع ذلك، ولأسباب اجتماعية-تاريخية وجمالية في الوقت نفسه، تغيَّر مفهوم البطل الروائي إلى حد كبير في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً. تحوَّل غالباً من ذات فاعلة إلى مُشاهِد لقصة تجري بعيداً عنه، أو أن معناها يغيب عنه. يتحدَّد أبطال فلوبير، بصورة أساسية، عبر ضعفهم وعدم قدرتهم على الفعل: لم تستطع إيما تبديد سأمها على الرغم من عشاقها، وتضيع حياتها في الأسف وأحلام اليقظة. لم تعد الشخصيات الذكورية في مدام بوفاري فاعلة، وهذا ما دفع فلوبير إلى تقديم عمله بوصفه «لوحة مستمرة لحياة برجوازية وحب غير فعَّال» (رسالة إلى لويز كوليه، 15/ 1/ 1833).

لا تقدِّم رواية التثقيف العاطفي من جهتها، على الرغم من عنوانها التهكمي، أي تثقيف حقيقي، وأي تطور حاسم في الطريقة التي يعيش فيها فريدريك حبه لمدام أرنو. تتعرَّف هذه الشخصية، وبوضوح أكبر أيضاً من إيما، عبر عجزها عن الفعل، في حياتها الخاصة كما في حياتها الاجتماعية. تأثَّر بقوة «بظهور» مدام أرنو على الباخرة التي تقوده إلى نوجين، خلال مشهد افتتاحي له، بالنسبة إلى الشخصية، بُعد مقدَّس، وبقي فريدريك أسير ورعه ولم ينخرط قط بصورة فعلية في العالم الدنيوي المحيط به. يمكن العودة، من جديد، إلى رسالة كتبها فلوبير خلال عمله في الكتابة، موجَّهة هذه المرة إلى الآنسة ليروير دو شانتبي: «إنه كتاب حب وعاطفة؛ لكن عاطفة كما يمكن أن تكون موجودة الآن، أي غير فاعلة» (رسالة في 6/ 10/ 1864). حين شرع فريدريك بالفعل، بعد مراوغات متعددة، عبر استئجار شقة، مثلاً، يمكنه فيها أن يستقبل مدام أرنو، فإن محاولاته انتهت بانتظام إلى الفشل، وهذا الذي جعل من هذه الرواية ملحمة حقيقية لخيبة الأمل، مثلما أشار جورج لوكاش Georg Lukacs في كتابه نظرية الرواية.

يمكن لأمثلة هذا الفقدان لطاقة الشخصية الروائية أن تتعدَّد في أعمال نهاية القرن التاسع عشر، عبر التوجه خاصة إلى جانب روايات انحطاطية مثل رواية العد التنازلي. تضخمَّت هذه الأزمة، في القرن العشرين، وتُقدَّم الشخصيات الروائية غالباً وهي تواجه فعلاً لا تدرك معناه. إن حالة مورسو في الغريب ذات دلالة كبيرة. لم تعد الشخصية، في الرواية الجديدة أيضاً، مصدر أي فعل، إنها فقط تمتلك نظرة عن

العالم، كما سنرى بشكل أدق في الفصل السادس.

خاتمة

على الرغم من هذه التباينات وهذه التحفظات، سمح لنا هذا الفصل بتوضيح الدور المركزي للشخصية في تطور الفعل عبر بعدها الفاعل غالباً، وهي تمنح السرد ديناميكيته وتماسكه. مع ذلك، هي ليست وحدها من يقوم بهذا الدور: إنها تنخرط، في الحقيقة، ضمن منظومة من الشخصيات المعقَّدة، والتي تسمح بتحديد معنى فعلها، وكذلك توجهها وفق وظيفة مجموعة من القيم الواضحة كثيراً أو قليلاً.

مع ذلك، تبقى هذه المقاربة الأولية للشخصية، والتي تتدعَّم عبر دراستها من زاوية وظيفية وإدراجها ضمن قواعد نحو سرد مسبقة، ناقصة. إنها تترك جانباً ما يمكن تسميته تأثير حضور الشخصية، والمضمون الذي يمكن أن يعطيه إليها الروائي.

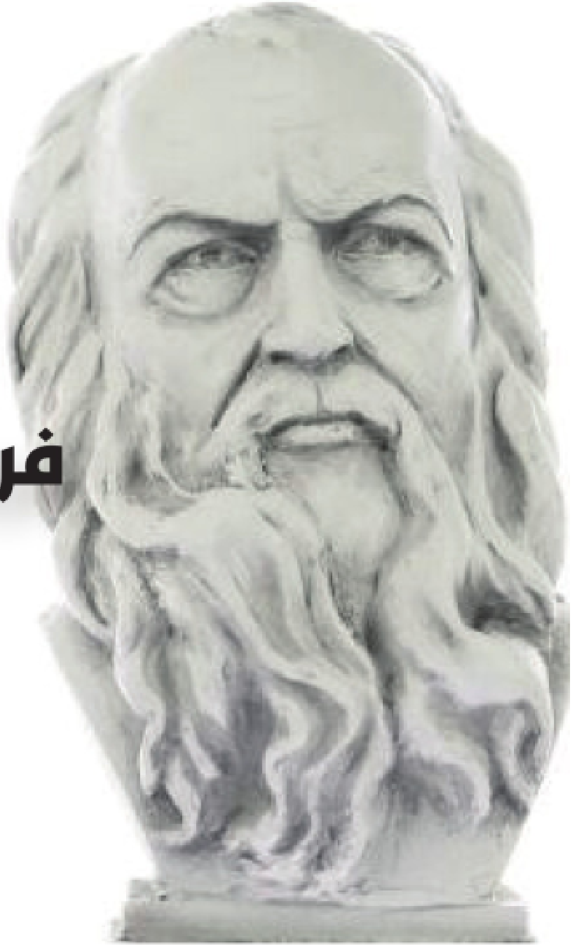
منطق الطير للشاعر

فريد الدين العطار

قراءة في الرؤى والدلالة

د. غيثاء علي قادرة

أستاذة جامعية من سورية



ليس العطر فوحاً يضوع فنستطيب عبقه زمناً فحسب، بل العطر ضوع تعابير تملأ المسامع فالنفوس، هو عبق جمال روحي، يجعل المتلقي يعيش رياضاً من وجود، وكيف إذا كان العطَّار عطاراً بالكلمات معطِّرٌ بها، وعطار بالأريج ناشر فوح الورد من مدائن الورد . إنه العطار فريد الدين صاحب كتاب منطق الطير، الذي عرف بنقشه الورد على جدران النفوس، فأحالها حدائق من معرفة ، ومحطات في رحلة لا حدَّ لأفقها.

منطق الطير قصة طيور تبحث عن الحضرة العلية، جاءت شعراً منظوماً في أربعة آلاف وخمسمئة (٤٥٠٠) بيت في خمس وأربعين مقالة ملحقة بحكايات كثيرة، صاغها العطار على لسان طيور.

ليس العطر فوحاً يضوع فنستطيب عبقه زمناً فحسب، بل العطر ضوع تعابير تملأ المسامع فالنفوس، هو عبق جمال روحي، يجعل المتلقي يعيش رياضاً من وجود، وكيف إذا كان العطَّار عطاراً بالكلمات معطِّرٌ بها، وعطار بالأريج ناشر فوح الورد من مدائن الورد. إنه العطار فريد الدين صاحب كتاب منطق الطير، الذي عرف بنقشه الورد على جدران النفوس، فأحالها حدائق من معرفة، ومحطات في رحلة لا حدَّ لأفقها.

منطق الطير قصة طيور تبحث عن الحضرة العلية، جاءت شعراً منظوماً في أربعة آلاف وخمسمئة (٤٥٠٠) بيت في خمس وأربعين مقالة ملحقة بحكايات كثيرة، صاغها العطار على لسان طيور.

هي فيض رمزي من فيوضات العشق الإلهي، والمحبة اللامشروطة، عَكَسَ رحلة النفس ومجاهَدَتها، وصبرها وتجاوزها المصاعب في معارج طويلة عديدة، وصولاً حيث الحضرة البهية، كانت فيها الطيور الثلاثون التي اجتازت سبعة وديان، بقيادة (الهدهد)، رموزاً للمتصوفة، عرجوا مراتب الوصول الصوفي السبع وصولاً إلى المقام المبتغى، « السيمرغ الذي تكتشف الطيور أنه انعكاس ذاتها، وأن ثمة توحّداً تاماً بينه وبينها... والرمز واضح هنا: إنه الحلول الذي يهيمن على الفكر الصوفي.

منطق مفعم بالنَّفَس الصوفي، يضعنا أمام الذات الأنقى والأصفى، بعد رحلة في عالم لامرئي ولامعروف، تتخللها مغامرة استكشاف واستبصار ومعرفة. يتخذ العطار من المعروف في قصته وسيلة لاستكناه المجهول.

ينبع هذا العمل الروحي - الصوفي من الذات الشاعرة ليصبّ فيها، عبرّ فيه المبدع عن فكرة الحلول في الذات الإلهية «.فبعض الصوفية يقولون بالحلول والاتحاد بين الله تعالى ومخلوقاته جميعا، بصيغة يسمونها وحدة الوجود، الفكرة التي يؤمن بها الصوفي الحلولي، عارضاً في إثر ذلك أسئلة كثيرة تنم على قلق صاحبها من جهة، ورغبته العميقة في معرفة الوجود والكينونة من جهة أخرى

بدأت القصة الرمزية بمقدمة يشير فيها إلى أصل الخلق والخالق، فالجسد البشري كان حفنة من تراب، ، ثم كان خلق العالم من فقاقيع ؛ إذ أرسل الله النار بعد خلق الماء، فجعلت المياه تغلي وتعلوها دوائر الغليان، كما كان خلق السماء من البخار المتصاعد من الماء المغلي، متحدثا في إثر ذلك عن ثنائية الروح والجسد يقول:» حمدا لله الطهور خالق الروح، الذي أنزل الأرض إلى أسفل سافلين، ورفع السماء كالخيمة بلا عمد، ثم أحاطها بالأرض، وفي ستة أيام خلق سبعة أنجم، كما خلق تسع سموات بحر، وخلق النجوم وكأنها خرز من الحق

الذهبي، كما خلق لطائر الروح أجنحة وريشا من طين، ومنح الببغاء طوقاً ذهبياً، كما جعل الهدهد للطريق هادياً، وأدار الفلك في دورة تتقلب بين ليل ونهار، فما إن ينطوي الليل حتى ينتشر الضياء، ويقبل النهار، وعندما ينفخ في الطين يكون خلق آدم، وهكذا كان خلق الجميع من فقاقيع وبخار .فهو يرى أن الروح بالعز موصوفة، وأما الجسد فبالمهانة موسوم. ثم ينتقل إلى وصف اجتماع الطيور معتمداً بعض الكائنات هادية للطري وكاشفة، فهو يُنَصِّبُ الكلب» مرشدا، وقد يجعل القط للطريق كاشفا، وأحيانا يهب النملة القدرة على الكلام، وأحيانا يخلق من العصا ثعبانا، ويخلق من التنور طوفانا، وفي الشتاء ينثر الفضة، أما في الخريف فينثر الذهب من الخمائل، ويهب الياسمين خوزات أربع، وأمامه فقد العقل توازنه، وحارت السماء في دورتها، كما استسلمت الأرض عجزا في رقدتها... ..» إنها إشارة إلى قدرة الله في خلقه،، ومخلوقاته، التي هي مرموزات ذات أبعاد عميقة الدلالة إلى المبتغى المرسوم.

الطيورِ موجودات رمزية، وإشارات إلى محطات السير، للوصول فالحلول، تردد قائلة في سعيها: /يجب أن يكونَ لنا رائد في طريق البحث، يكونُ له علينا العقدةَ والحلَّ، فالحكمُ حكمهُ والأمر أمرُه، ولن يبخلَ أحد عليه بالروحِ أو بالجسد، / وقامت بانتخاب رائد لها، يمكِّنها من السعي في طلب المَلك، ويحسنُ قيادتَها إليه، وكان اختيارها الهدهد مرشداً وهادياً، (وهنا نري دور الهدهد التاريخي في التراث الإسلامي وذلك بسبب ذكره في القران الكريم، (وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لاَ أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ).

للهدهد رمزية دينية، فهو من قاد سليمان الحكيم الى ملكة سبأ، وهو مَن أنطقه الله تعالى ؛ إذ قال لسليمان:» أحطت بما لم تحط به، وجئتك من سبأ بنبأ يقين». غير أن الهدهد ليس الطائر الوحيد الذي يتكلم في «منطق الطير»، لأن الطيور كلها تتكلم، ومن هنا عنوان الكتاب الذي يماثل في فكرته : العنقاء في الأساطير العربية، وطائر الفينيق في الأساطير القديمة..

يقول العطار مرحباً بالهدهد:

مرحبا أيُّها الهدهد يامن للطريق هاد، وفي الحقيقة مرشد كل واد، يا من إلى حدود سبأ حسنُ سيرك، ويامن مع سليمان حسنُ منطق طيرك، فصرت صاحب أسرار سليمان، وصرت في تفاخرك من أصحاب التيجان.

ثم يرحب ببقية الطيور بلغة قصٍّ دينية، محادثاً إياها، داعيا لها إلى ترك الدنيا والزهد فيها، فيقول:

« مرحبا بك أيَّتها الببغاء الواقفة على طوبى، وأنت ترتدين حلَّة أنيقة وطوقا ناريا، أما طوق النار فمن أجل ساكني جهنم، ولكن الحلَّة فمن أجل ساكني الجنة والسخي، مرحبا بك أيتها

الحجلة، لتتهادي في مشيتك، ولتتبختري، وفي طريق العرفان أحسني مشيتك، مرحبا لك أيها الصَّقر الحديد البصر، إلى متى تظلّ عنيفا سريع الغضب والقهر، لتعقد على قدمك رسالة العشق الأزلية، ولتستبدل العقل الجبلي بالقلب، حتى ترى إلى الأبد شيئا واحدا مع الأزل، مرحبا بك يادرَّاج معراج السّت، أحرق نفسك كحمار عيسى، ثم أضئ روحك بحبيبك. مرحبا بك ياعندليب روضة العشق، لتنُح بصوتك العذب، مما بك من آلام العشق، ولتجعل نفسك الفولاذيَّة كالشَّمع لينة، مرحبا بك ياطاووس الرَّوضة ذات الأبواب الثَّمانية، لقد احترقت من جرح الأفعى ذات الرُّؤوس السَّبعة، وسرى كلام هذه الأفعى سمَّاً في دمك، حتى أخرجتك من جنّة عدن. مرحبا بك أيها الدِّيك البرِّي ارفع الرأس فوق عرش الرحمن الرحيم، وتخل كما فعل يوسف عن البئر والسِّجن، مرحبا بك أيُّها الحسُّون، أحرق كل ما يعترض طريقك، ولتغمضْ عينَ روحك عن الخلق، وحينما تحرق كل مايصادفك، فإنَّ نورَ الحقِّ يزداد كل لحظة أمامك، وإن اطلع قلبُك على أسرار الحق، فلتوقِف نفسَك على أمر الحق، سيبقى الحقُّ وحده والسلام»

ثم يوضح العطار الصلة بين السيمرج والطير، عندما قام أحد الطيور بالسُّؤال عن الصِّلة بينهم وبين السيمرغ قائلاً إن لله وجوداً في خلقه وضرب مثالاً بالظِّل والشَّمس، أو البحر والقطره.. فما العالم إلا قطرة..

وفي هذا الإطار يوضح العطار بعض معتقدات الصوفية التي تتعلق بضرورة وجود المرشد أو الدليل، فهو ملاذ المريد. وعلى المريد طاعة أوامرِ الشيخ حتى ولو أمرهم ببذلِ الروح وإفناء النفس.»اجتمعت طيور الدنيا جميعها، وقالوا: في هذا العصر وذاك الأوان لا تخلو مدينة قطّ من سلطان، فكيف يخلو إقليمنا من ملك؟ وأنَّى لنا أن نقطعَ طريقنا أكثر من هذا بلا ملك؟ ربما لو يساعد بعضنا بعضا ؛ لتمكنَّا من السَّعي في طلب ملك لنا، لأنه إذا خلا إقليم من الملك ؛ فما بقي فيه أي نظام أو استتباب لدى الجند. سارع الكل إلى الاجتماع والبحث عن ملك أو سلطان، فأقبل الهدهد مضطربا لكثرة الانتظار، أقبل بين الجمع لايُقَرُّ له قرار. جاء مرتديا على صدره حلة الطريقة، جاء وقد علا مفرقه تاج الحقيقة، جاء وقد خبر الطريق فقال:» أيتها الطير، إنني بلا أدنى ريب مريد الحضرة ورسول الغيب، جئت مزودا من الحضرة بالمعرفة، جئت وقد فطرت على أن أكون صاحب أسرار، ومن نقش اسم الله على منقاره ؛ ليس ببعيد أن يدرك المزيد من الأسرار..»

يؤكد أن الرعية براعيها، ولا رعية تنحو منحى الصلاح بغياب راعيها، وللوصول إلى الراعي الأصل، صاحب الحضرة لابد من هادٍ ومرشد ودليل، ونَصَّبَ الهدهد نفسه هادياً ومُدِلَّاً وصولاً عتبات الحضرة، استنارة بنوره.

ينفتح النص عند العطار في أوسع الأمداء على استنطاق الصورة التي ترصدها بنية متناظرة ومتضادة، تعمل وفق رؤى، لإغناء المعنى، وإعطاء الصورة الشعرية أوسع المديات وأعمقها. فسطح البحر هو ظاهر الأشياء، أماعمق البحر فهوعالم المعرفة الواسع الذي لايحدُّه حدٌّ، وكلما اقتربنا منه، وعاركتنا أمواجه تتفتح الرؤى وتتكثف المفاهيم، وتتعمق الأدلة، التي سماها العطار (درر القاع وجمانه)، هي الحكمة التي يصلها المرء بطلب المزيد من المعرفة، وهذا ما يعجز عنه الكثيرون ويتفرد به من اجتهد على بناء نفسه وغاص في بحر العلوم

//.....وما أكثر من خبروا سطح ذلك البحر ولكن لم يدرك أحدٌ قط ما بقاعه. فالكنز في القاع وما الدنيا إلا طلسم...فلكي تصلَ إلى العرش المجيد، لاتكفّ مطلقاً عن ترديد :هل من مزيد؟ وأَغرِقْ نفسَك في بحر العرفان، ودوام الطلبَ بحثاً عن الأسرار // تقودنا هذه المقولة إلى أن العالم لغز كبير، توشِّيه علامات وإشارات تُضمر كنزاً جليلاً، وهو الله الخالق، وهذا يقارب ما جاء به الصوفية في حديث قدسي: «كنت كنزا مخفيا، فأردت أن أعرف فخلقت الخلق فبي عرفوني، وقد اجتمعت هاتان العبارتان في بيت واحد هو: أنت معنى وما عداك مجرد اسم، أنت كنز والعالمون طلسم».

أنطقَ العطَّار الطيور، فجعلها تسوغ، وتبرر، وتلوذ، يخاطبها الهدهد قائلا :» أيتها الطيرُ، إنني بلا أدنى ريب مريدُ الحضرةِ، ورسولُ الغيب، جئتُ مزوّداً من الحضرة بالمعرفة، جئت وقد فطرت على أن أكونَ صاحبَ أسرار، ومن نُقِشَ اسمُ الله على منقاره ليس ببعيد أن يدركَ المزيدَ من الأسرار».

ويتابع الهدهد قائلاً لمجموعة الطيور:»انثروا الأرواح، وسيروا في الطريق، وامضوا قدما نحو تلك الأعتاب، فلنا ملكٌ يقيمُ خلف جبل يقال له جبل قاف.اسمه « السيمرغ» ملك الطيور، وهو منا قريب، ونحن منه جد بعيدون، مقره يعلو شجرة عظيمة الارتفاع، ولا يكف أي لسان عن ترديد اسمه..» يُخبرالهدهد الطيور بأنَّ الطريق إلى حضرة السيمرغ طويل، دونه أرضون، وبحار عميقة جداً، فيقول لها مصوًّرا الحياة بعيدا عنه عالما من الجحيم، واقعا يعتريه الزلل، وروحا دونها الأحبة، « سنسلك الطريق متعثرين، فإن أدركنا منه علامة، فهذا هو العمل، وإلا فبدونه تعتبر الحياة عارا وكلها خلل، ولكن كيف يتأتى للروح أن تعمل دون الأحبة، فإن كنت رجلاً فلا تكن روحك بلا أحبة، فكن كالرجال وانثر روحك الغالية، وإن تنثر الروح متشبها بالرجال، فما أكثر ما سينثره عليك الأحبة من الأرواح «.رأت الطيور في السيمرغ، صورة ذاتها، وأن ثمة توحّداً تاماً بينه وبينها...وهذا يعني رمزياً الحلول الذي يهيمن على الفكر الصوفي.

في انبثاقته الشعرية للعطار المتمثلة في قوله:تندفع تعبيريته إلى منطقة السرد الشعري، إذ

تندمج الأنا الشعرية بأنا السارد الذاتي، فتبدو مرجعية الصور هنا روحانية. (مريد الحضرة، رسول الغيب، من نقش اسم الله على منقاره.. يدرك المزيد من الأسرار)، الأسرار هي المفتاح الذي يعوِّل عليه العطار، هي المقصد وهي الملاذ لما تختزنه هذه العبارة من دلالات ورموز تختصر التماهي بالذات الإلهية، الهدد كبيرهم يسعى إلى أكبر الموجودات، وأسماها، هي الحضرة العلية

الهادي وصاحب الحضرة هو المبتغى، الضوء الذي يلمع في نهاية السرداب المدلهمّ، والطريق الطويل، المتشعب بمنعرجاته، المنبسط بفيافيه، الصعب في مسلكه الذي ستسلكه مجموعة الطيور التي طفقت تقدم التبريرات المختلفة حتى لا تتكبد مشاق الرحلة، وبدا سرد الأعذار تخلياً عن الطريق تخوُّفاً من مشقاته التي هي معادل موضوعي لمشقات الحياة متمثلة ؛ بالشهوات والشرك والكذب والكسل والغرور.

لكن الهدهد ردَّ عليهم وفنَّد أعذارهم وأقنعهم بالمسير معه نحو السيمرغ، موضحا لهم أن اجتياز عقبات الطريق مجاهدة لكثير من الأخطار.

بدت أعذار الطيور هنا أعذارَ السَّالكين في الطريق إلى الحضرة العلية، بدت رمزاً لمشكلات الحياة ومصاعبها، ورمزاً إلى المتقاعسين عن السعي والسلوك، الطريق ليس يسيراً للوصول، فهو مليء بالعثرات.

لقد أبدع العطار في الوصول إلى فكرته، حين سمى الطيور بأسمائها، ومن أهم تلك الطيور:

-الغراب، الطير الأسود، الذي يرمز إلى الغربةِ والحزن والسواد.

-البلبل، رمز محبِّي الجمال.

- والببَّغاء رمزٌ لأهل التقليد

- والطاووس رمزُ أهل الظاهر.

-والبط رمزُ الوسواس؛ فهم من يصرفون عمرهم في غسل ظاهر بدنهم،

-والبوم رمزُ طالب العزلة والزهد،

-والباز رمز طالب القرب من السلطان.

أما بقية الطيور التي رحب بها الهدهد، فدعاها إلى أن تتركَ الدُّنيا ولهوَها، وتتخلَّى عن كلِّ شيء، وتقصُرَ نفسَها على أمر الله لتصلَ إليه.

تتجسد أمامنا الطيور، وتتمرأى عبر الصورة وصداها، ضاربة في عمق العلاقة بين اللفظ والمعنى، بين الحدث الحكائي وعقدته وحله، لتنفعَّل بأقصى طاقاتها، فالعطار يتقصد الإشارة إلى الدوال على سطح المعنى ليصار إلى استكناهه والبحث في أطوائه:

/واحرقْ من الحرارة كلَّ ما يأتي أمامك، وأطبقْ عينَ الروحِ إطباقا تاما عن الخَلق، فحين تحرقُ كلَّ ما يأتي أمامَك، يتنزلُ عليكَ قِرى الحقِ في كل لحظة / تتنوع الانبثاقات الصورية من بؤر التكثيف الدلالي التي يقدِّمها فعلا الأمر(احرق، أطبق) الذين يؤكدان التنبه لأمر جلل، ويعبران عن حركية تعبيرية تتضاعف دلالتها الفعلية بإسنادها إلى المفعول به، وإلى اللقطة الصورية الزمنية التي تتردد بما تنطوي عليه من فاعلية النتيجة المتوخاة منها ؛ وهي دعوى إلى جب الباطل، ودحض الأحقاد والانفعالات والشرور التي تحرق صاحبها، ودعوى إلى الكفِّ عن تجاهل الذاتِ الآخرَ، تجاهل كل ما يعترض طريقها منه، وإطباق العين عن رؤية السلب والأذى، ليصار إلى عطاء الله من حيث لا يُحْتَسَب.

<u>الطريق الروحي هو مسير الطير، الرامز إلى الكائن الإنساني، غايته إدراك الحضرة العلية والاتحاد بها:</u>

يعوِّل العطار على مبدأ الولاية، والولاية في رأيه منحة إلهية لاتتم إلا بالمجاهدة والرياضة، يهبها الله سبحانه من أراد. وقد أشار إلى ذلك حينما ردَّ الهدهد على ذلك الطائر الذي استغرب حظوتَه بالمكانةِ العالية دون سائر الطيور، فرد عليه قائلاً: « أيها الطائر لقد كان سليمان يديمُ النظرَ صوبي في كلِّ آونة، ولم أحصل على ذلك بالفضة أو الذهب، وإنما تتأتى هذه المكانة من نظرة واحدة «. إن الهدهدَ الذي تختارُه الطيورُ مرشدًا لها هو رمز القائد الروحي لهذه الطيور، ورسول الغيب، وحامل الأسرار الإلهية. تبدو إرشاداتُه أشبهَ بالإرشادات الروحية القائلة بالتجرد من كلِّ ما هو دنيوي ومادي. وتأخذ هذه الإرشادات طابعًا حيًّا عبْرَ قصص كثيرة تتحدثُ عمَّن ذاق حلاوةَ الوصال وبات شهيد العشق الإلهي.

ثلاثون طيراً اجتازوا سبعةَ وديان، والوديان السبعة هي الأرضون، رموزُ التيهِ والضياعِ، رموزُ الانحدارات المتلاحقة، والأماكن الدنيا التي تسعى الطير إلى تجاوزها والتحليقِ فوقها تسامياً، فللطير رمزية الارتقاء من العالم الأرضي إلى العالم السماوي، ورمزية الانعتاق من أسر الدنيا إلى الحرية المطلقة، من الانحدار إلى السمو، هو انعتاق من الواقع -الوديان إلى عالم المثل.

وأما رقم سبعة فهو رمز فكري فلسفي ديني، قال تعالى: ﴿ إِنَّ رَبَّكُمْ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ ﴾. إن كلمة سبعة التي تكررت غير مرة، تشي بما لاشك فيه بأهمية هذا العدد من ناحية، وقدسيته من ناحية أخرى، وليس عبثاً اختيار العطار الرقم (٧)، فللرقم سبعة أهميته وقداسته.

إن -عدد طبقات السماءِ سبعة.

-آيات سورة الفاتحة سبع

، -أبوابُ النار سبعة-وعدد الجمرات التي يرمى بها في الحج سبع-والطوافُ حول الكعبة سبع مرات.

-والسعيُ بين الصفا والمروة سبع مرات.

-عجائب الدنيا سبعة

وعدد أيام الأسبوع سبعة

ألوان الضوء المرئي سبعة

- عدد البحار سبعة

المعادن الرئيسة في الأرض سبعة.

وفي كشفنا عن جماليات النصّ، وأثرها في تفتيق البؤر الدلالية، كان وقوفنا على وظيفة السمات اللغوية والفكرية ذات الأبعاد التي تزخر بها الوديان السبع.

1-<u>وادي الطلب</u>: ليس عبثاً أن سُمِّيَ الوادي بالطلب، ففي الطلب سعي وعمل يُبتغى منه تحريك واقع معيش من حالة السُّكون إلى حالة الحركة والحياة، هو وادٍ مليءٌ بالتعب والعمل، هو رمز الدنيا وما فيها من سعي وجدٍ، وجهدٍ وتعب، في هذا الوادي يجب التخلي عن المال والمُلك، وعلى السَّالك فيه ألاَّ يأبه لمخاطره، /عليك أن تتقدمَ مخضباً بالدماء، وعليك أن تتقدمَ متخلياً عن الكل، وإن لم يبقَ لك علم بشيء، فواجبكَ أن يتطهرَ قلبُك من كل شيء، ليستمدَّ من الحضرةِ نورَ الذات، وما إن يتضح هذا النورُ للقلب، يصبح الطلبُ مرة واحدة في قلبكَ ألْفاً../ نصٌّ من النصوص الجياد التي تضمر في أطواء صورها، وأبعاد دلالاتها، ما يقدمها على أنها مشهد فنيّ يزخر بالرؤى ؛ فالحق صاحب قرى وعطاء وكرم لاينتهي إذا ماولج المؤمن رحابه طالبا نوالا منه. تلخص عبارة (عليك أن تتقدم) المكررة مرتين التقدم، والاستمرارية في التقدم، ولو كان مجازفة في ظل نوع من المراوحة، ما يؤكد أن المهم تحقيق حضور روحاني، يكمن في الوصول إلى النور، والإحساس بوهج الإيمان، فكل شعاع منه يبدد آلاف الظلمات.

يجب ألَّا يكفَّ السَّالكُ دربَ الحياة لحظة عن الطلب والسّعي وصولاً حيث المُبْتَغى، والبعد الدلالي الذي يكتنف هذا الوادي هو الحركة التي تجبُّ السكون، والفعل الذي ينهي حالة الاستسلام والتوقف، الوادي منخفض براح، والطلب سعي نحو السمو والارتقاء، هو طلب الوصول حيث المعرفة في أعلى درجاتها.

٢-<u>وادي العشق</u>: واد مليء بالاحتراق واللهفه وترك العقل. لقد أطال العطار في الحديث عن العشق في منطق الطير؛ فهو أسمى حالات الحب، فالعشقُ هو القوةُ الخفيةُ التي تدفعُ

السَّالكَ إلى المضي قدماً في الطريق رغبةً في لقاء المحبوب الأزلي، وهو الله سبحانه وتعالى. وعدَّ العطارُ العشق أسمى مكانة من العقلِ، يرى أن العقل قاصرٌ أمام العشق: «العشقُ نارٌ أما العقلُ فدخانٌ، وما إن أقبلَ العشقَ حتى ولي َ العقلُ الفرار مسرعا، والعقل ليس متخصصا في ميدان العشق، كما أن العشق ليس وليد العقل، وإذا نظرت إلى الأمور بعين العقل، فسترى العشق بلا بداية ولا نهاية» اثنان متناقضان، يحضر واحدهما (نار العشق) ليذهب الآخر (دخان العقل)، ويحضر العقل لتتبدد النار. «والعشق نوعان: عشق دائم وهو عشق المعرفة، وعشق زائل وهو عشق الصورةُ الذي يزولُ بزوال الصورة. وعشق المعرفة هو عشق الله ذلك الحبيبُ الأبديُّ الدائم. أما عشق الصورة فهو عشق الماديات الفانية البالية « فهو يقول في المقالة الخامسة والعشرين :»إن عشق الصورة ليس هو عشق المعرفة، إنما هو اللعب بالشهوة يا حيواني الصفة « لقد أسهم التركيب في رسم معالم صورة الحياة والمحبة والعشق الإلهي، فالتعويل على الروح والنفس لا على الجسد، ومن ورائه الشهوة والغريزة، فهي من صفات الحيوان.

٣- <u>وادي المعرفه</u>: يختصر اسم الوادي مهمته الكامنة في زيادة المعرفة استلهاماً للأسرار، والغوص في كنهها التماساً لوحدة الوجود. في هذا الوادي تتفاوتُ المعرفةُ بين السالكينَ كلٌّ حسبَ مقدرَتِه، وكلما واصل السالكُ المسيرَ زادت معرفتُه بالأسرار. يقول:/هو واد لا بداية له ولانهاية، ولايوجد شخص قط في هذا المقام يشكُّ في طول الطريق، وفيه يختلف السالك بالجسد عن السالك بالروح وفيه تداومُ الروحُ والجسدُ الترقِّي والزَّوال، وذلك عن طريق النُّقصان والكمال، فلا جرمَ أن وضَحَ الطريقُ لكل سالكٍ قدر طاقته../. في وقوفنا على رمزية المفردات، نؤول إلى مضمراتها، فنتكشَّف أبعادها الدلالية ؛ هو واد لا بداية له ولا نهاية، أقانيمه المعرفة والعلم اللذان لا يحدهما حدٌّ، ولنهاية الطريق وصول، أما السلوك فهو تسامي الروح بالعبادة، بالمعرفة ؛ ولنقف على هذا التضاد (النقصان/ الكمال)، تدوم الروح وتكتمل، وينقص الجسد ويندمل، ما يؤكد التعويل على أن الجسد إلى فناء والروح إلى خلود.

٤- <u>وادي الاستغناء</u>: يتطلب التخلي عن مباهج الدنيا، وعن أضاليل الحياة، وفيه جاء : / ما هذه البحارَ الشاسعة إلا بركة ماء هنا، وما الأفلاك والأنجم إلا كورقة شجرة، والكواكب السبعةُ ماهي إلا ومضة ضوء هنا، وتكون فيه الجناتُ السبعُ في موتٍ مطبقٍ، كما تصبح النيرانُ السبعةُ فيه كالثلجِ المتجمد، وفيه تصبح للنملة وياللعجب قوةُ مائة فيلٍ بلا أدنى سبب، وإذا ما أضاء برق الاستغناء فإن لهيبه يحرق مئة عالم في لحظة واحدة /. قد لا تجهد الذات الشاعرة -كثيراً في استخلاص دلالات كفيلة بتوسيع دائرة التأويل، وهي عمليّة استقطار دلالات مضمرة، لا تخلو من إسقاطات ذاتية.

كل مافي الوجود ضئيل أمام وهج القدرة، ونور الحضرة، وبيان الخالق وعظمته، كل البحار التي تشكل ثلثي الكون ليست إلا رافداً صغيراًمن روافده. وليست الكواكب السبعة إلا بضعة من نور الخالق، والجنات وما حولها في موت مطبق، لاناطق فيها، ولا واطئ أرضا. تحتشد الصور بأقصى درجات الدلالة، والتجلي الشعري والانفتاح التشكيلي، وتكتظ بحركية تعبير هائلة تنفذها منظومات الدوال على نحو عميق بفعل التداخل والتمازج والتضاد. الجنان تطبق موتا بل تبلغ مبلغ الفناء، أو اللاوجود، والنيران تتجمد ثلجا، والنملة أضعف الكائنات تلبس حلة القوة والجبروت، ففي وقفة على أبعاد التراكيب يتلامح أمامنا البعد المعرفي الذي لا حد له، من عظمة القدرة وبهائها. إن الاستغناء عن كل شيء في سبيل المعرفة، والوصول بلوغ.

إن الانطلاقة في سبيل المعرفة تتمثل في الاستغناء بثلاثة عناصر، الأول: الكثرة في الوجود قلة أمام العظمة الوجودية، أمام جلال المعرفة. والعنصر الثاني يحيل إلى سؤال الغموض في طبقات باطنية، هي عناصر التضاد، الذي يرتفع بتمظهره إلى مستوى الفعل، والثالث تكثيف وحدات اللغة في جملة تصويرية ذات دوال عميقة، فالاحتراق الذي يضيء برقه هنا ليس إلا نور البلوغ، عالم المعرفة اللامتناهية.

٥-<u>وادي التوحيد:</u> وفيه يختفي الكل في واحد، ويذوب المعشوق في الذات الإلهية عندما يصل السَّالك مجالَ التوحيدِ فإنه لا يشعرُ بالمكان ولا بنفسه، « ويصبحُ الجزءُ كلاً، بل ويتلاشى الكلُّ والجزءُ، وتتلاشى فيه الأعضاء والروح، ويصبح العقل عديم القيمة في هذا الوادي وفي هذا الوادي تختلط الصورة بالصفة، وما إن يصل السالك حد التوحيد والتفريد، فإنه يصل إلى حد الاضطراب، وعدم القدرة على أن يفرق بين نفسه، وبين ربه؛ لأن هذا الوادي فيه تتلاشى الثنائية، ولا بقاء إلا للوحدانية «. يتجلى هذا المعنى تجلِّياً شفافاً وراء ضباب اللغة، ويتراءى في التماعات الصورة الإيهامية التي تختزن من الطاقة الدلالية الكثير، حيث تصرح بأسرارها، وتتحرر من كمونها في قفص اللغة، ومن انعكاسها المرآتي على سطوح الصور. إنه الاتحاد والتماهي بين العاشق والمعشوق(الله).

٦-<u>ووادي الحيرة</u> : يختصر حالة الاضطراب التي يعيشها السالك في واد وعر، وفيه يظل المريد في حيرة من أمره، وألم وحسرة، فلا يعرف ان كان موجوداً أم لا ؟ أهو مع الخلق أم خارجهم ؟ أهو مع الحق أم مع الباطل ؟

«وقد ساق العطار قصة الشيخ (نصر أباد) دليلا على ذلك، إذ حج أربعين مرة ثم ترك ذلك كله وطاف حول معبد النار من شدة اضطرابه وحيرته دون أن يشعر بما يفعل» . تتآلف الصور الرمزية لتشكل صورة كلية للموقف الذي يختصر رحلة الإنسان في عالم التيه تعتريه

الحيرة، ويغيب فيه العقل أو يكاد.

إنّ ما تحمله المفردات من قيمة إيحائية مؤثّرة في تلقي النّص تؤكّد شعريّة الصورة ؛ فقد يتحول الفعل بقوته البنائية إلى مولد للطاقة التي تشحن عناصر النص بالقوة الحركية والتوالدية بدءاً من الإيقاع، وانتهاء بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النص.

٧-وادي الفقر والفناء: هو آخر المطاف، وهو غرض المريد، وهو الفناء في الله « وليس المقصود بالفناء الفناء بالموت، بل المقصود أن يبتعد الصوفي عن الأخلاق الذميمة، ويبقى بالأخلاق الحميدة، ويفنى عن صفاته من علم وقدرة وإرادة، ويبقى بصفات الله الذي له وحده العلم والقدرة والإرادة وأخيرا يفنى عن نفسه وعن العالم حوله ويبقى بالله، بمعنى أنه لا يشهد في الوجود إلا الله « . وعلى هذا تفسير ما جاء به الصوفية في الفناء: « إنه ليس بموت ؛ لأن الذي يعدونه فانيا يعيش على هذه الأرض، وليس هو حلول الله في الإنسان «، وإلى هذا يشير صاحب الرسالة القشيرية:»...وإذا قيل فني عن نفسه وعن الخلق فنفسه موجودة، والخلق موجودون، ولكن لا علم له بهم ولا به، ولا إحساس ولاخبر، فتكون نفسه موجودة والخلق موجودين، ولكنه غافل عن نفسه، وعن الخلق أجمعين، غير محس بنفسه ولا بالخلق». وتدور كلمة الفناء حول (الأنا)، لذا فمن واجب الصوفي ألا يشعر بذاتيته، لأن شعوره بالأنا أو بالذاتية فيه شعور بالاثنينية، والشعور بالاثنينية شرك، لذا فالنتيجة المطلوبة من الفناء هي رفع الاثنينية». وهذا هو الحب أو أعلى درجاته مايفيد التلاشي في الذات الإلهية أو التماهي معها، فيصبحان واحدا لا اثنين، ويتخذ هذا الاتحاد أو الفناء في الله مظهرا ينقسم إلى عدة صور. منها؛١-فناء السالك درب الله يشبه تلاشي قطرة الماء في البحر.

٢-يشبه فناءُ السالك في الله بفناء الظل في الشمس، وورد هذا في نهاية القصة بعد أن وصلت الطيور إلى السيمرغ وكان لها الفناء.

٣-صورة التحول إلى نور وتتضح هذه الصورة في حكاية الفراشات الثلاث ومحاولة إدراكها نور الشمعة، التي أفنت نفسها فيها وهي في غاية السرور، فقد أدركت الفراشة الأخيرة الفناء الحقيقي وذلك لخروجها عن طبيعة تكوينها وتحولها إلى نور، فكان التحول إلى نور صورة من صور الفناء. يقول العطار:» وإذا ما تلاشى أحد من بين الجمع فهذا هو الفناء، وإذا مافني عن الفناء فهذا هو البقاء، ويقول: اغمض عينك ثم افتحها وتلاشى ثم تلاشى ثم تلاشى في تلك الحال الثانية، ثم امض قدما، فقد تأتى لك أن تصل إلى عالم التلاشي»

يصف العطار طريق الفناء من غير أن يوضح طريق البقاء، ففي نهاية القصة تدرك الطيور البقاء، من غير أن يوضح لنا العطار كيف أدركته، قائلا: «عندما انقضت أكثر من مئة ألف

من القرون، وكانت قرونا بلا زمان، إذ لا بداية ولا نهاية، أسلمت الطير أنفسها إلى الفناء الكلي بكل سرور، وما إن غاب الجميع عن رشدهم حتى ثابوا إلى رشدهم وتقدموا إلى البقاء بعد الفناء، ولكن ليس لأحد قط أن يتحدث عن ذلك الفناء وذلك البقاء «

ليس عبثا أن تساءل محمد بديع جمعة قائلاً «هل يجيز الفناء في الله عند العطار أن يكون الصوفي إلهاً؟ إن الطيور في نهاية المطاف قد أدركت أنها هي السيمرغ، وأن السيمرغ هو هي ؛ هل يريد العطار بذلك أن الطير أصبحت الله ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فهل معنى ذلك أن العطار يتفق في ذلك مع الحلاج في قوله «أنا الله»؟ ليأتي الجواب على لسان العطار قائلاً: « إن الطريق إلى الله متعدِّد بعدد أنفس الخلائق، وسترى مئاتِ الظلالِ الخالدةِ تتلاشَى أمام شُعاعٍ واحدٍ من شمسِك الوضَّاءة ».

لنتأمل هذه الصورة الشعرية في بنية التركيب الرمزي ذات المنحى الدلالي الساعي إلى إظهار الذات الموجودة الخالدة في فنائها عن الأشياء. إن الفناء هنا هو البقاء لأن الفناء عن شيء يقتضي البقاء بشيء آخر. فالفناء عن المعاصي يقتضي البقاءَ بالطاعات، والفناءُ عن الصفاتِ البشريةِ، يقتضي البقاءَ بصفاتِ الألوهية، والفناء عما سوى الله يقتضي البقاء بالله. إذن هو فناء الصوفي عن الأخلاق الذميمةِ والبقاء بالأخلاق الحميدة، وهو الفناء عن صفاته من علم وقدرة وإرادة ويبقى بصفات الله تعالى صاحبِ العلمِ والقدرةِ والإرادة. يتطلب من السائر في هذا الوادي فيه التخلي عن الدنيا وما فيها من ترف، والتمسك بحبل الله.

فاقت شعريةُ العطار طبيعتَه الصوفية، لذا كثيراً ما نجد العطارَ يتكلم على نفسه، ويوضحُ مكانتَه وعلوَّ شأنهِ، ويكفي لإثبات صحة ذلك ذكر ما جاء في خاتمة كتاب منطق الطير ومنها هذه الأبيات:

«لقد نثرت الورد في هذا البستان، ولا جرم انني كالسالكين، جلوت طائر الروح على النائمين. وإن كنت قد قضيت عمراً مديداً في سبات، فلعل قلبك يتنبه الى الإسرار بهذا الكلام ذات لحظة، وأعلم بلا ريب أن عملي سيحرز التوفيق، ويتلاشى غمّي وتتبدد أحزاني (...) فما أكثر ما أحرقت نفسي كمصباح، حتى اضأت الدنيا وكأنني شمع، وأصبحت رأسي كالمشكاة من الدخان، وأهل الصورة غرقى بحارَ كلامي ، وأهل المعنى رجالُ أسراري، ونظمي يتسمُ بخاصيةٍ عجيبةٍ، فهو يولدُ معنى جديداً في كل آونةٍ، وإذا تيسَّر لك أن تقرأَه كثيراً، فسيزداد بلا شك حسناً في كل مرة لديك. ويصف حاله: لقد نثرتَ أيها العطارُ على العالم، في كل لحظة مائة ألف نافجةٍ (مسك) من الأسرار، فامتلأتْ آفاق الدنيا منكَ عطرا، فشاعَ بسببك الهياجُ في عشاق الدنيا، فأَدِرْ مرةً حديثَ العشقِ على الأخلاق حينا، وغنِّ لحنَ بردةِ العشاق حينا» ».

نستطيعُ أن نسميَ رحلةَ الطيورِ معراجاً إلى الحضرة العلية، والمعراج: رمز مستلهم من إسراء النبي ومعراجه، إذ استوحى الصوفيون من هذا الرمز كثيراً من القصص والنصوص فأودعوها خبراتِهم الروحيةَ وتصوراتِهم الماورائيةَ، وكشوفاتِهم وحدوسَهم وتأويلاتِهم والكثيرَ من الإيحاءات الإنسانيةِ.

لم تكن فكرة استدعاء الطيور بوصفها قناعاً فنياً، أو معادلاً موضوعياً للذات الشاعرة بجديده عندما صاغها. العطار فقد سبقه _ابن سينا في رساله الطير الفلسفية والغزالي. لا شك في أن العطار قد وجد في القرآن الكريم مادةً صالحةً لمنظومتِه، منطق الطير؛ جاء في قوله تعالى : ﴿ وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾ .

للقرآن الكريم أثر واضح في فكرة القصة وفي نظم الصور، بدءاً من الطير التي تسبِّح لله كما الإنسان . ﴿أَلَمْ تَرَى أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ﴾، ولم يقتصرْ التأثير القرآني على اختيارِ العطارِ اصطلاحَ "منطق الطير" فقط، بل تعداه في ظل هذا التأثير إلى اختيارهِ الهدهدَ دليلا للطيور، وهادياً لهم.

يخبرنا القرآن الكريم أن سليمان كان يملك جنود الجن والإنس والطيور، ولكن الغريب أنه لا يفكر إلا في الهدهد من بين جيش الطيور، فيقول: ما لي لا أرى الهدهد؟ إن الدول في الدنيا لا تقبل عند التعبئة أي إنسان قامته أقل من خمسة أقدام، ولكن سليمان ع يقوم بتعبئة عجيبة حيث يقبل طير الهدهد في جيوشه! والأغرب من ذلك أنه لم تكن في جيشه أي كتيبة خاصة بالهداهد بل فيه هدهد واحد فقط! فما الحكمة من اصطحابه؟ وما هو العمل الذي سينجزه؟

لم تكن الطيور أبطال عمل العطار الناطقين فحسب، إنما كانوا جسور عبور، عليه سلك ليقدم فكرته وهدفه، كانوا رموزا تزدحم بالدلالات إلى أشخاص تعتريهم حالة من ضياع، وفقد السبيل والهداية إذا ما غاب المرشد والحكيم، فالذات لا تُبْنى بنفسها ولا مناص من هادٍ مرشِد، معلم، واعظ حكيم.

فخلاصه الكتاب (البهرايز) هي صراع الانسان من اجل الوصول الي الله بالاتحاد معه

وفي الختام نقول: تضيق العبارة في منظومة العطار لتتسع على أفق تعبيرية تكثيفية لتتسع على عدة دلالات ورؤى.. أهمها المعرفة وهذا ما يؤكده العطار ويعول عليه في مسير الطيور. كان الخطاب ظاهرا وباطنا، ظاهرا في أنساق اللغة، وباطنا في ما تبطنه فلسفة النص، ومغاليقه، ما يخلق طاقة تعبيرية يتسع معها الحقل اللغوي ومدلولاته المُنتجة، فتنشأ لغة

جديدة بغير سياقاتها المألوفة.

المراجع:

-القرآن الكريم

عزام, عبد الوهاب, التصوف وفريد الدين العطار, القاهرة,1945.

- العطار,فريد الدين، "منطق الطير"، باريس,1857.

- عفيفي أبو العُلا, التصوف,الثورة الروحية في الإسلام, الاسكندرية,مصر,1963.

الجرجاني, الشريف علي بن محمد, التعريفات, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان, 1995.

Rittwr(V.H):Das Meer der seele mench wela und Gott in de ges chichten deforduddin Attar Leiden,1955-

الهوامش

التعريفات للجرجاني ,22.

النيسابوري, فريد الدين العطار، منطق الطير 318.

النيسابوري,فريد الدين العطار, منطق الطير 1-54.

سورة النمل, آية 30

سورة النمل, آية 22.

النيسابوري,فريد الدين العطار,منطق الطير,593.

المرجع السابق,657.

النيسابوري ,فريد الدين العطار, منطق الطير,184.

المرجع السابق,131-134.

التصوف وفريد الدين العطار، د.عزام,81-82.

النيسابوري، فريد الدين العطار,منطق الطير 80

المصدر السابق, 700.

المصدر السابق,700.

النيسابوري,فريد الدين العطار,منطق الطير,567.

النيسابوري, العطار,منطق الطير, اللوحتان:1632-1633.

الأعراف ، الآية : 54.

النيسابوري,فريد الدين العطار,المقالة الثامنة والثلاثين

المصدر نفسه 3331.

منطق الطير ,محمد بديع جمعة91.

منطق الطير 994.

المصدر نفسه ,375.

منطق الطير,381.

النيسابوري, فريد الدين العطار, منطق الطير,553.

النيسابوري ,فريد الدين العطار,3876

المرجع نفسه,3899_3912.

عفيفي, أبو العلا, التصوف : الثورة الروحية في الإسلام,199.

د.عزام,التصوف وفريد الدين العطار, 112.

عفيفي, أبيو العلا, التصوف : الثورة الروحية في الإسلام, 182.

Ritter P.589

النيسابوري,فريد الدين العطار, منطق الطير,3942.

المرجع السابق, 4241-4247.

منطق الطير 113.

منطق الطير404.

النيسابوري,فريد الدين العطار, منطق الطير,3948.

سورة النمل, 16

النور,41.



المستقبلية

(Futurism)

ستانيسواف يافورسكي

ت: فهد حسين العبود

مترجم وكاتب من سورية

افتتحت المسيرة الأدبية للطليعية ببيان مستقبلي منشور من قبل فيليبو توماسو مارينيتي(Filippo Tommaso Marinetti) في 20 شباط عام 1909 في جريدة(Le Figaro) الفرنسية, تحت عنوان(المستقبلية,Futurism). ومارينيتي(1876-1944)هذا هو إيطالي ولد في مصر, وترعرع في مدارس فرنسية ونشر أول أعماله في فرنسا وباللغة الفرنسية, ولكنها لم تحمل إليه نجاحا ملموسا(منذ العام 1905 أصدر في إيطاليا جريدة «الشعر,Poesia»). ومن المؤكد أنه نشر بيانه في جريدة (Le Figaro)الفرنسية بغية الحصول على تصويت عالمي.

*ترجمة من كتاب الطليعية، سانيسواف يافورسكي، دار النشر المدرسية التربوية، وارسو1992، الطبعة الأولى، ص 24-35

وقد رافقت البيان حملة دعائية ذكرتها إحدى الصحف في ميلانو بالقول:» على كل زوايا الشوارع تلفت النظر لافتات بعرض متر وطول ثلاثة أمتار, مكتوبة بأحرف حمراء مشعة, أن الشاعر الفرنسي الإيطالي ف. ت. مارينيتي يدعو إلى حياة مستقبلية»1 وقد حمل البيان الأول الأفكار الرئيسة للمستقبلية وهي: الاحتفاء بالطاقة, وبالحياة والنشاط, وبالحيوية(Vitalism), وبالفاعلية والروح الثورية, والإيمان بأن الزمن الجديد يجب أن يولّد قواعد جمالية جديدة وشعورا جماليا جديدا. وتم تدعيم هذه الأفكار بالصياغات العنيفة وبالإصرار القوي على رمي الماضي بعيدا. وبرزت واضحة فيه صيغة «نحن» التي توحي بروح الجماعة والشباب. وتم في نفس الوقت تحديد فكرة الفن السلبي: « التفكّر الساكن, الذهول, والتخيل الحلمي» اتسمت مطالبة مارينيتي بتدمير متاحف ونصب الماضي بصفة تحريضية صرفة نوعا ما. وبعد مرور عام حدّد فكرته الرئيسة ولخّص ما كان يدور في الاجواء من أهداف سعى إليها الجيل الذي سبقه والجيل المعاصر له بالقول بصراحة أن المستقبلية تعني كراهية الماضي. وإننا لنجد أن مؤرخي الأدب ومؤرخي الفن يستذكرون باستمرار تلك اللهجة القومية-الإمبريالية الصاخبة وما تلاها بعد ذلك من تأييد لموسوليني. ولكن بعض المؤرخين, مع ذلك, يحاولون الفصل بين مارينيتي وباقي فناني هذه الجماعة باعتبارهم لم يتعاطوا السياسة, وسعوا إلى تأسيس «مستقبلية بدون مارينيتي», بهدف حماية هذا الاتجاه من الاتهامات السياسية. أما مارينيتي نفسه فقد بقي مخلصا لموسوليني حتى النهاية, وشارك في الحرب الحبشية, وبعدها في الحرب العالمية الثانية.

استُقبل بيان مارينيتي بتحفّظ في فرنسا, وفي ايطاليا لعب دور المحفّز للحركة الفنية. وقد تجمع حول مارينيتي في فترة زمنية قصيرة رسامون ونحاتون وموسيقيون من بينهم: أومبرتو بوتشوني(Umberto Boccioni) وكارلو كارّا(Carlo Carra) ولويجي روسولو(Luigi Russolo) وجينو سفريني(Gino Severini) وفرانتشيسكو براتيلا(Francesco Pratella). وقد طوروا نشاطاتهم على نطاق واسع, ونشروا بيانات حول الرسم والنحت والموسيقى. وفي شباط عام 1910 ظهر في ميلانو بيان الرسامين المستقبليين, الذي هاجموا فيه ضمن ما هاجموا, تقديس الماضي, والفن المقلّد, ومبادئ»التناغم»و»الذوق الرفيع» ونادوا بالالتفات إلى الحاضر الذي يشكّله «العلم المنتصر» , واحتفوا بما اعتبروه أكثر مبادئ الحياة أساسية وهو الحركية(Dinamism)

واعتبروا أن الاهتمام بها يقود إلى اكتشاف مبادئ الفن التزامني الذي يثبّت على اللوحة مراحل الحركة المتلاحقة «كل شيء يتحرك, كل شيء يركض, كل شيء يدور بعنف. لا يستمر أي شكل بالثبات أمامنا, إنما يظهر ويختفي دون توقف. ولأن الشبكية تثبّت الصورة فإن كل الأشياء في الحركة تتجمّع ويتحرّف شكلها, وتشكّل في الفراغ الذي تجري فيه مسارات اهتزازية. وعلى هذا الأساس فإن الحصان في حالة الجري لا يملك فقط أربعة أرجل بل عشرين, وحركاته مثلّثة(2)

في عام 1912 طالب بوتشوني, في بيان خاص بالنحت, بقطع العلاقة مع المواد التقليدية المهيمنة على النحت-المرمر والبرونز, ذاكرا أنه يمكن استخدام حتى عشرين مادة في عمل واحد. وعدّد من بينها: الزجاج, الخشب, الكرتون. الحديد, الاسمنت, الجلد, القماش, المرايا, والضوء الكهربائي.

اكتسب نشاط المستقبلية زخما كبيرا, وفي كامل ايطاليا راحت تقام لهم المحاضرات, التي غالبا ما كانت تنتهي بفضيحة أو بتدخل للشرطة, كما كثرت الملصقات الدعائية والمنشورات الصحفية. ولا بد من ان نضيف هنا, أن مارينيتي كان يمتلك ذهنية دعائية غير عادية ويمتلك أيضا الكثير من النقود. في عام 1912 زار معرض الفن الطليعي الايطالي كلا من باريس ولندن وبرلين وجال في كامل ألمانيا , كما زار أيضا بروكسل. ولم تكسبه هذه الزيارة الأصوات فقط, بل أيضا اعتراف النقاد.

اصبح الشعر المستقبلي يُقرأ ويلقى خلال الحفلات التي كانت تقام في ايطاليا, وقد كان شعرا يعبّر عن النشوة الحسية بجمال العالم, وتظهر فيه الأجواء الليلية, والسيارات, والطائرات.

يمكن القول أن الافكار العامة التي تضمنها بيان المستقبلية (مثل الحركية,Dinamism) ومفاهيم الرسم فيها(مثل المزامنة, وتعدد المواد المستخدمة) استطاعت أن تصل إلى الأدب أيضا وتجد لها فيه توظيفا من خلال التناظر والإسقاط.

في الحادي عشر من أيار عام 1912 أعلن مارينيتي البيان التقني الأدبي للمستقبلية. وأظهر فيه معارضته للنحو التقليدي, عادّاً إياه سجناً يجب تحرير الكلمات منه . واعتبر أن الوسائل التعبيرية الأساسية في الشعر الجديد هي الاسم والمصدر. في حين رمى جانبا النعت والظرف معتبرا أنهما يكبحان حركية الرؤيا ويستحضران عامل رد الفعل. وأضاف أن بعد كل اسم لا بد أن يظهر, وبدون أي رابط, اسم آخر,

يرتبط معه بالتناظر, على أن تكون هذه العلاقات متباعدة بقدر المستطاع (مثال ذلك «زحام»-»وصول»), وبعدها تظهر الصور التالية, ولكن ليس وفق نظام استطراد منطقي, بل وفق «تتابع الحياة» وتابع قائلا أن التناظر والقياس حب لا حد له, يقرّب الأشياء المتباعدة, والمتضادة ظاهريا مع بعضها. وان «على الشعر أن يكون سلسلة من النظائر, وتتالياً مستمراً من الصور الجديدة». وفقط بهذه الطريقة التي تحاكي نموذج الأوركسترا متعددة الاصوات, يمكننا ان نمنح الحياة للمادة, ويضيف ان هاجس المادة يجب ان يحل في الأدب محل «أنا» وهذا يعني كل ما يتعلق بالحياة النفسية.

كرر مارينيتي هذه الشعارات ولكن بشكل أعمق في البيان الصادر عام 1913 تحت عنوان(تدمير النحو. خيال لاسلكي. الكلمات إلى الحرية)3 . وقد أصبح الجزء الأخير من هذا العنوان كمرادف واختصار لبرنامج الشعر المستقبلي. لقد توصل مارينيتي إلى حقيقة مفادها أن أساس المستقبلية هو التجديد الكلي للحساسية الانسانية تحت تأثير الاكتشافات العلمية الكبرى. وعدّد مواصفات هذه الحساسية الجديدة على الشكل التالي: تسريع ايقاع الحياة, التقزز مما هو قديم ومعروف, عشق ما هو جديد, عشق الخطر والمفاجأة, غياب الشعور الميتافيزيقي, تنامي التعطشات الانسانية, انماء الانسان عن طريق الآلة, الشعور بوحدة الغريزة للآلة وقوى الطبيعة, الشغف بالمدينة, الولع بالرياضة, وامتداح الحرب, والتقليل من قيمة الشعور تجاه تغير العادات في مجال الجنس. كتب مارينيتي في المدخل إلى بيانه يقول: «تقوم المستقبلية على التجديد الكلي للحساسية الانسانية الناتجة عن الاكتشافات الكبرى في مجال العلم. فالشخص الذي يستخدم اليوم الطباعة عن بعد, والهاتف, والغرامو فون, والقطار, والدراجة النارية, والسيارة, وعابرات الأطلسي, والمنطاد, والطائرة, والسينما, لا يعي أن الأنواع المتعددة للاتصالات, والنقل وكذلك المعلومات, لها التأثير الأساس على الروح البشرية. إذ يمكن لكل انسان بفضل رحلة لأربع وعشرين ساعة بالقطار أن ينتقل من مدينة صغيرة ميتة ذات ساحات مهجورة يتسلى فيها الغبار والشمس والريح بصمت, إلى مدينة كبيرة مليئة بالضوء والحركة والضجيج. ويمكن لساكن قروي في جبال الألب, بفضل جريدة, أن يقلق من أجل المنتفضين الصينيين, والمناضلين من أجل حق تصويت المرأة في لندن ونيويورك, وأن يتأثر بالدكتور كاريل(خياطة الأوعية الدموية بخيوط من الأنسجة الحيوانية), والرحلات البطولية لمستكشفي القطب. ويمكن لشخص ضعيف القلب خامل

في مدينة أو قرية ما أن يعيش الخطر عندما يشارك من خلال السينما برحلة صيد بري في الكونغو. ويمكن أيضا أن يعجب بالرياضيين اليابانيين, والملاكمين السود, والأمريكيين ذوي الأطوار الغريبة, وبالباريسيات فائقات الاناقة. وعندما يعود بعد ذلك إلى البيت, يستلقي في سريره ويتلذّذ بصوت بعيد جميل للمغني(كاروسو). لقد انتهى المفهوم القديم للعالم نتيجة السرعة, وظهر شعور جديد بالعالم. والناس لديهم على التوالي: شعور بالمنزل, وشعور بجزء المدينة الذي يسكنونه, وشعور بالمدينة, وشعور بالإقليم الجغرافي, وشعور بالقارة, واليوم لديهم شعور بالعالم. وهم, قليلا ما يهتمون بما صنعه أسلافهم, ولكنهم ملزمون بمعرفة ما يقوم به معاصروهم في مختلف أنحاء العالم. وينتج عن هذا حتمية أن يرتبط مختلف الأشخاص بروابط مع كل أمم الكرة الأرضية. ولذلك فعلى كل شخص أيضا أن يشعر بأنه نقطة مركزية, وبأنه حكمٌ ومحرك للعالم. لقد لبس الشعور الانساني مقاسا عملاقا, وظهرت فجأة حاجة ماسة لأن نحدد لحظة بلحظة علاقتنا مع البشرية جمعاء»4

إن الحساسية الجديدة تتطلب وسائل تعبير جديدة: تدمير النحو والتخلي عن علامة الترقيم والنعت. وهذا يتناسب مع الملخصات, ويشكّل- وفق تعبير مارينيتي – «قصيدة تلغرافية». كما يجب, قبل كل شيء, أن يخضع شكل النص نفسه للتغيير, بفضل الحلول الطباعية الجديدة, واستخدام العديد من أشكال وألوان الحرف الطباعي, واستخدام النَّسخ الذي يبرز مواضع معينة في العبارة أو النص(مثلا بضعة أحرف مكررة للدلالة على حرف علة واحد).

يعتبر شعار «الحرية المطلقة للصور» , ومبدأ» الكلمات إلى الحرية» من أهم شعارات المستقبلية, وقد قادت هذه الأفكار إلى استخدام الاختصار, والجمل المكافئة(التي تعتمد على الاسم والمصدر), واستطاعت أيضا ان تمنح ليونة للروابط الموضوعية بين عناصر العمل الشعري المتجاورة, مما يؤدي إلى تحفيز تصورات متحررة.

اكتسبت البرامج المستقبلية أهمية أكبر من الشعر المستقبلي ذاته, وتخطت شهرتها شهرته, وكان من الأسهل – حتى في المقهى – تلاوة البيانات بدلا من شرح قصيدة. ويجب القول هنا أن العناصر الأبرز في تلك القصائد كانت: استخدام الشعر الحر, واستحضار صور الحضارة الجديدة(الآلة), وابراز فكرتي الحركية والمزامنة, والاحتفاء بالحرب. وقد طبعت هذه العناصر بطابعها شعر مارينيتي نفسه, إلى جانب العديد من

الأشياء الجديدة(مثل منظر ايطاليا من طائرة محلقة), ويلفت الانتباه أيضا في شعر مارينيتي ذلك العنف التعبيري الذي يحل في أحيان كثيرا بديلا عن البلاغة, كما يبدو على الأقل في هذه المناجاة:

أيها المحرك! أنت أخي، أنت رفيقي,
حليفي، كما لو كنت
حصانا جيدا وقت الحرب
معجب انا بك,يا أخي المتقن.
يا من تستطيع كل يوم أن تمدّ في شبابك
مبدّلا أعضاءك مرة بعد مرة
أيها الشجرة الأبدية في ربيع لا ينضب!
أيها المحرك, يا أخي الحبيب, يا من يجرحني جمالك!(5)

لقد طبعت هذه الطرق المعتمدة من جميع المستقبليين, شعرهم في السنوات 1913-1915. على أنه لم يمض وقت طويل حتى ظهرت فيه التغيرات. وتعزّز فيه ذلك الشعور العالمي, الذي ميّز الحركة المستقبلية. وأصبح أكثر تحفّظا وأقل التزاما من البيانات ببنود البرامج, وفي نفس الوقت برزت فيه ظواهر مشابهة لتلك التي ظهرت في كل الشعر التجديدي في بدايات القرن العشرين مثل الشعر الفرنسي الطليعي. وعلينا القول أن أكثر ما كان يصدم في ذلك الشعر المستقبلي هو حسيته, وتعبيره عن «نهم للحياة لا ينتهي» , وسعي إلى توسيع حضور الفرد خارج حدوده, وتوحد يكاد يكون ويتمانيا(نسبة إلى الشاعر ويتمان) مع العالم, مع السماء, مع البحر...توحدا يكاد يكون اتصالا غرامياً.

كانت لي عينان مليئتان بجنة بحرية.
كانت لي عينان مليئتان بجنة سماوية.
شعرت أنني وسط اللانهاية
جزيرة جسدية, تشبه قنديل بحر
صغير، مضيء، سعيد
(باولو بوزي,مديح نابولي)

ويقول لوتشانو فولفوره في هذا الصدد «التفكير هو تيارات مائية مندفعة, هو عصير أوراق أشجار طازجة». ويرفع أردنغو سوفيتشي هذه الحسية إلى رتبة الفلسفة,

ويبادر إلى محاولة التراجع إلى حالة الصفر الثقافية:

كل حضارة جديدة
تولد من ضحكة طفل (الصباح)

ويرى المستقبليون في النتيجة أن «الانسان الأسعد هو ذلك الذي يتقن العيش مصادفة مثل الأزهار»

وبالعكس. فإن الفجر يحصل في هذا الشعر على «عضلات ودم» ويمكن للتوحد مع العالم المحيط أن يصل بعيدا لدرجة أن مشاعر وحالات الموضوع يمكن أن تتحول خارجاً إلى الأشكال.

إن الشعر المستقبلي لا يسعى إلى نقطة الذروة, ولا يهدف إلى السيطرة الواعية على العالم. هو في النهاية, على الأغلب, وبكل بساطة حوار داخلي, وتداعي أفكار. فمثلا, ينظم باولو بوزي(Paolo Buzzi), القادم من الشمال قصيدة(مديح نابولي) على شرف الجنوب الذي فتنه جماله. أما آلدو بالازيتشي(Aldo Balazzeschi) فيتمشّى في المدينة, ويعتبرها, كمصدر للانطباعات, أغنى من أكثر الأدغال إثارة, ويكتب بهذه المناسبة قصيدة(التمشّي). ونلاحظ أنه غالبا ما يتم إظهار الملابسات الخارجية لهذا الحوار الداخلي كما يجري عند سوفيتشي في الحوار الداخلي خلال الزيارة الصباحية إلى الحلاق. وأن الوقت يفقد نظامه الزمني, حيث تظهر التجارب وكأنها تُعاش في وقت واحد, وكل المستويات تستخدم ذاكرة متزامنة. ويظهر سوفيتشي ذلك بشكل مبرمج في قصيدة تذكّرنا بقصيدة (الضفّة) لأبولونير:

تتذكر بنفس الوقت
القُبلة في العتمة
معرضَ بائع الكتب الألماني في شارع الأوبرا
والماعزَ التي تقضم نبتة الوزّال
وسط أطلال أدراج قصر كورش في برسوبوليس
يكفي أن نتلفّت حولنا
ونكتب كما نحلم
لنبعث الحياة في أوصال سعادتنا
(قوس قزح).

تعني المزامنة في الرسم المستقبلي أن نعيد للحركة في اللوحة صفتها الزمنية. أما في

الشعر فإنها تظهر مفهوما جديدا للشخصية الحركية. وتظهر التصورات الحسية على شكل تيار. وليس من قبيل المصادفة إذاً ربط المستقبلية مع برجسون.

بعد نشوب الحرب تورط المستقبليون في التحرك من أجل دخول ايطاليا الحرب ضد النمسا, وتطوعوا بكامل إرادتهم للذهاب إلى الجبهة, وقتل الكثير منهم, وقد تسبب هذا, إضافة إلى ارتباط مارينيتي اللاحق بالفاشية, وأيضا نقص المواهب القوية في وسط الجيل الثاني للمستقبليين إلى انطفاء هذه الحركة.

كان هنالك الكثير من التناقض في البيانات والبرامج المستقبلية والكثير من الضجيج, وتشديد النبرة, وبقايا الرمزية, لكنها في نفس الوقت افتتحت, بطريقة ما نموذجا للطليعية المعاصرة.

عملت البيانات المستقبلية كشعارات يمكن الاطلاع عليها, ليس فقط من خلال دراستها باهتمام, ولكن أيضا من خلال السماع عنها مختصرةً خلال نقاشات المقاهي. وكان أهم ما فيها مسألة ربط الفن بالحياة المعاصرة, والتخلي بعنف عن الماضي, والبحث الدؤوب عن كل ما هو جديد, وجرأة الخيال. وبمفهوم الفن هذا- وفق تعبير مارينتي - فإن «سيارة السباق أجمل من آلهة النصر في سومطرة, والرقص المعاصر أجمل من التراجيديا المليئة بالتفجعات».

لقد نظّرت المستقبلية في بياناتها ونشاطاتها لمفهوم جديد للشخصية يقوم على: التخلي عن العاطفية, وتشكيل الإرادة الحرة «لكي نخضع المادة ونشكلها وفق ما يعجبنا, يمكننا, بابتكارية أن نشكّل كل ما يحيط بنا من أشياء وأن نجدد بلا نهاية جوانب العالم» 6 وتقوم على الروح القتالية وعلى التنافسية والشجاعة , وهاجس الجسد والرياضة. أما مثال البطل الجديد وفق الرؤيا المستقبلية فهو الطيار وقائد السيارة.

• المستقبلية في روسيا

ظهر المثال الروسي لبيان مارينيتي الأول بعد بضعة عشر يوما, ومنه انطلقت مسيرة المستقبلية الروسية, التي أخذت اسمها من ايطاليا, ولكنها مع ذلك كانت حركة مستقلة تماما. ويوضح هذا المثال الروسي المسار الذي سارت وفقه هذه الوصفة المستقبلية في أوروبا. ظهرت التسمية بحد ذاتها كنداء وشعار خدم النقد في تحديد الظهورات الابداعية الجديدة, ومن جهة ثانية استُخدمت من قبل الفنانين لمنح أنفسهم صوتا ومعنى. وكشاهد توضيحي يمكن أن تكون هنا أعمال ما يسمى» ايغومستقبلية,Egofuturism « وقد استُخدمت هذه التسمية من قبل ايغور سيفريانين,Igor Siewierianin في عام 1911, وكانت في الحقيقة, وقبل كل شيء عبارة عن بيانات واعلانات صاخبة, ويظهر في شعر سيفريانين الاحتفاء الانتشائي بالأنا, وتظهر أفكار الانتصار, والسعي لحيازة الشهرة الادبية, أما المضمون فقد كان ضيقا, محصورا نوعا ما في جو المغازلة الصالونية.

على أن المعنى الخاص حازه ظهور ما يسمى التكعيب ومستقبليين. ففي عام 1912 تم الاعلان في موسكو عن مجموعة نتاجات ضمن ديوان يحمل عنوانا ذا دلالة خاصة(خدٌّ للتذوق العام) وقد طُبع على صفحات من العلب ما جعل شكله بحد ذاته شيئا صادما وقد كان هذا أول ظهور للمستقبلية الروسية.

فتح هذا الديوان المجال لإطلاق بيان يحمل نفس العنوان وقع عليه: دافيد بورلوك (Dawid Burluk), وألكسي كورتشونيخ(Aleksy Kurczonych), وفلاديمير ماياكوفسكي (Wladimir Majakowski), وفيلمير خليبنيكوف (Wielmir Chlebnikow). وقد دعوا فيه إلى الرمي جانبا ببوشكين, ودستويفسكي, وتولوستوي وكل الماضي الأدبي. وقد تكرر في هذا النص القصير عدة مرات موضوع واحد شكّل الملمح الخاص بالمستقبلية الروسية وهو موضوع «الكراهية للغة القائمة» وبدا فيه أن مفهوم الشعر يقوم على كونه فن الكلمة.

في عام 1913 أقام بورلوك مع مایاکوفسكي محاضرات وأمسيات أدبية, ونشرا عددا من البيانات والدواوين, وفي نهاية 1913 وبداية 1914 قاما بجولة عبر روسيا.

أكثر ما كان يربط التكعيبومستقبليين بالمستقبلية الايطالية هو الرمي العنيف

للماضي, ولكن ذلك كان يحمل معنى مختلفا في روسيا, معنى له صفة اجتماعية بشكل أحدّ, وأقرب إلى الفكرة الثورية, ومن هنا جاء بعد ذلك شعار الخدمة الاجتماعية في عالم الثورة. بينما تكرر عندهم هاجس المدينة, والتقنية, والحضارة التي رأى فيها ماياكوفسكي شروطا جديدة للحياة وأيضا مصدرا جديدا للجمال «الهواتف والطائرات والبريد السريع والمصاعد والآلات الزراعية وأحجار التبليط ومداخن المعامل والأبنية الحجرية والسخام والدخان, هي عناصر جمال في الطبيعة المدنية الجديدة إننا نرى المصابيح الكهربائية أكثر مما نرى القمر الرومنسي القديم. نحن اناس المدينة, لا نعرف الغابات والحقول والأزهار.بل نعرف أنفاق الطرقات بهمهماتها وضجيجها, ووميضها, والحركة الدائمة عليها»7 . ومع ذلك فإننا نجد أحيانا في شعر التكعيب ومستقبليين شيئا من الخوف من تلاشي الشخصية في عالم التقنية. ونجد الانتفاض ضد عالم النقود والنفاق, ضد الصفة البرجوازية للمدينة والحضارة الجديدة.

بالنسبة للعلاقة مع المستقبلية الايطالية , فقد أراد الكتّاب الروس أن يتخذوا منها موقفا, عبّرت عنه كلمات ماياكوفسكي بالشكل الأفضل حيث يقول «روسيا ليست واحدة من المقاطعات الايطالية». في حين أن خليبنيكوف وقف عموما ضد كل العناصر الغربية في الثقافة الروسية التي اعتبرها مرتبطة في وجودها بآسيا. ومن هنا كان التطلع إلى ماضي روسيا. إن التخلي عن بوشكين عند المستقبليين هو في نفس الوقت عودة إلى روسيا, إلى الايقونات والأغاني الملحمية الروسية القديمة, إلى العراقة والهوية الآسيوية.

يتكرر في الادبيات المستقبلية تعبير «الكلمة ذاتية الوجود» الحرّة (أو المتحرّرة) من التبعية التامة للمعنى والفكر. وقد كتب ماياكوفسكي في إحدى مقالاته عن أولوية الكلمة على الفكر. وأعطى كروتشونيخ وخليبنيكوف بيانهما الصادر في عام1913 عنوانا له خصوصيته وهو «الكلمة كما هي»(وقد تكررت هذه الصياغة كثيرا أيضا في نصوص أخرى). وهذا يعني فيما يعنيه أن الشعراء انشغلوا إلى ذلك الحين بما فيه الكفاية بالروح والأفضل أن ينشغلوا «بالكلمة كما هي». لم تعد الكلمة شيئا شفافا يخضع لتوجه معنوي معين, بل أصبحت مادة للعمليات اللغوية, ويمكن أن تكون مقسّمة إلى أجزاء مرتبطة بتعابير أخرى, وهذا يتوافق مع تجزئة الموضوع في اللوحة, حيث بهذه الطريقة يمكن التعبير عن روح المعاصرة في اللوحة.

اتهم المستقبليون الروس الايطاليين بأنهم يكرّسون الكلمة من أجل توجّه معين.

وزعموا ان الموضوع ليس هو صاحب القرار, بل صاحب القرار هو المفهوم الجديد للغة الشعرية. وأن الهدف لا يكمن في مدح الآلة بل في ابداع شعر بروح التقنية الحديثة. وكتب كروتشونيخ يقول «الشكل الكلامي الجديد يبدع مضمونا جديدا». وقد ارتبط بذلك مفهوم مختلف للشاعر كصانع للكلمة.

لم يكن الامر فقط يتعلق بالمسائل التقنية البحتة مثل العلاقة مع النحو أو الاكتشافات في السجع, بل في تغيير لغة الشعر لتكون مختلفة عن لغة التواصل اليومي, وغير خاضعة لقوانين المنطق ومبادئ القواعد. ظهرت عند كروتشونيخ وخليبنيكوف فكرة ما يعرف باللغة فوق الفهمية, تكون فيها العبارات متحررة من المعنى العامي ويصبح بالإمكان أن تُصاغ بأريحية تعابير لا يوحي سماعها بأفكار معينة, بل تكون عناصر في لعبة تخمينات ملتقطة ليس بالفهم وإنما بالحدس الذي يحمل صفة عاطفية. وكان على الإبداع اللغوي أن يقود إلى مضامين جديدة. بالنسبة لكروتشونيخ فإن تحقيق هذا الأمر يقع قبل كل شيء على عاتق المجاز. أما خليبنيكوف فقد ذهب شعره وأفكاره النظرية في هذا الاتجاه إلى أبعد الحدود, متعدية في الحقيقة إطار المستقبلية, نحو عرض الشعر كسلسلات صوتية, ونحو التعطش لإظهار المعاني المخفية في المقاطع الصوتية المفردة والمجتمعة, وعمليات الابتكار الكلامي, والانجذاب إلى الصياغات السحرية (اللعنات السحرية والشعوذات), والرجوع إلى جذور الكلمات السلافية القديمة من خلال اللهجات العامية في الغالب, وابتكار كلمات جديدة مع ارتباطاتها, وعمليات الجناس والتورية. وقد كان على هذه الأمور أن تحرر اللغة من آلية الكلام اليومي وكلام الكتب «اللغة الحياتية». وفق مفهوم خليبنيكوف «اللغة فوق الفهمية» فإن الصوت وحده هو المعني بتوليد العاطفة. والأمر في الشعر يمكن أن يبدو مثل تقليد أصوات الطيور, ويمكن أن يكتب الشعر بالرجوع إلى كلمة واحدة:

أوه. تضاحكوا أيها الضاحكون
أوه. اضحكوا أيها الضاحكون
يا من وأنتم تضحكون بالضحكات تضحكون بشكل ضاحك
أوه. تضاحكوا بشكل مضحك
أوه. تضاحك المضحكين, ضحك الضاحكين الغارقين في الضحك
أوه. اضحك بشكل مضحك ضحك الضاحكين المضحكين
(فيليمير خليبنيكوف, اللعنة السحرية بالضحك)

لقد أغلقت الحرب عمليا هذا الفصل من الشعر الروسي. وتقبل التكعيب ومستقبليون الثورة وساعدهم في ذلك فكرة كراهية الماضي, وكموعد محدد لإغلاق هذا الفصل تم التعارف عموما على نهاية العام1919 عندما ظهر آخر عدد من مجلة (Iskustuwo komuny), وكان واضحا في المقالات الأخيرة المنشورة فيه تضخم عدد عناصر اليوتوبيا الاجتماعية والفنية (توسيع انتشار الفن, وأن يكون الفن ديمقراطيا وفي متناول الجميع)

كانت المستقبلية ظاهرة صاخبة جدا في أوربة وأيضا خارجها. وأكثر تأثيراتها وضوحا كانت في بولندا, والبرتغال, حيث تم ترجمة بيان مارينيتي منذ العام1909 , وفي البرازيل (تُرجم في عام 1910).

جاءت المستقبلية من خلال الأدب والفن كمجموعة من الشعارات, أكبر منها كمجموعة من النتاجات. وتبقّت من بعدها فكرة رمي الماضي, وروح الفضائحية, ولكن تبقّت أيضا اقتراحات لطرق جديدة للحياة, وكتابة المواضيع الجديدة.

---

*ترجمة من كتاب الطليعية، سانيسواف يافورسكي، دار النشر المدرسية التربوية، وارسو1992، الطبعة الأولى، ص 24-35

1 الشاهد من خ باومبغارث، المستقبلية، ترجمة ج. تاسارسكي، وارسو1978 ص 44

2 فنانون عن الفن. من فان غوغ إلى بيكاسو، اختيار واعداد ي. غرابسكا و هـ. مورافسكا، وارسو 1969، ص151

3 هذه الصياغة «لاسلكي» تشكل إسقاطا على التسمية التي كانت تطلق في ذلك الحين على الراديو «تلغراف لاسلكي»

4 الشاهد من خ. باومغارث، المستقبلية......ص 225-227

5 أمثلة من الشعر المستقبلي ، ج. كوريا: النافورة المريضة، كراكوف 1977

6 ف. ت. مارينيتي، البيان المستقبلي. شاهد من باومغارث، المستقبلية.........ص 240

7 الشاهد من ز. بارانسكي، المستقبلية في روسيا، ضمن: المستقبلية وتنوعاتها في الأدب الأوربي، اعداد ج. هيستين. فروتسواف 1977، ص 70



معضلات الترجمة والهوية

بحث إثنوغرافي في البلدان متعددة الثقافات

خديجة البوزي، وكيت باهل

ترجمة محمد إبراهيم العبدالله

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تعتمد هذه الورقة على دراسة إثنوغرافية لتمرينات طالبة تركيّة في فصل " محو الأمية»، الدراسة التي أجريتها عام 1999 وما زالت مستمرة. كانت «أليف» إحدى الطالبات في فصل محو الأمية الأسريّة، كانت مع ابنها فاتح، وقد وافقت أن تكون جزءاً من الدراسة الإثنوغرافية لممارسات محو الأمية في المنزل (باهل 2002-2005)، تزوجت «أليف» في سن مبكرة، جيء بها من تركيا لتعيش في شمال لندن. طلقت زوجها منذ ذلك الحين، وتعيش مع ولديّها حنيف وفاتح، كجزء من الدراسة، سألت «أليف» إذا كانت ترغب في كتابة قصة حياتها باللغة التركية، لمعرفة المزيد من حياتها. قالت ستكتبها، وكتبت قصة حياتها خصيصاً لي. في الوقت الذي كنت أميل إلى التحدث بالإنجليزية إلى « أليف» حيث تتحدثها بطلاقة، كنت أرغب في الحصول على رواية فيها كثير من الدقة عن حياتها، كنت مهتماً بقصة حياتها كما كُتبت باللغة التركية. كانت «أليف» تكتب دائماً من أجل المتعة، وقرأت لي ما كتبته من شعر في الماضي، وقد علمت أنّها تستمتع بالكتابة، وخلال المقابلات الشخصية، كانت تجربتها الإيجابية في مجال التعليم تلوّن تجاربها في مجال محو الأمية. وافقت «أليف» وكتبت بعد ذلك قصة حياتها على أربع أوراق قياس «A4» بالقلم الرصاص.

كانت هذه القصة (حتى في قراءتي غير الكاملة لها لأن لغتي التركية لم تكن قوية) معقّدة وعاطفيّة ومشحونة للغاية، وقد وجدْتُ صعوبة في ترجمتها. في البداية طلبت من صديق لي يتحدث التركية، وهو كردي الأصل، أن يترجمها لي، ولم يسبق له أن عمل مترجماً محترفاً. لم تكن هذه الترجمة دقيقة تماماً، ولم تُظهر النكهة الأدبية لعمل «أليف»، ثم طلبت من مترجمة محترفة أن تترجم لي الجمل الرئيسية التي أشارت إليها «أليف» بنفسها بأنّها جمل رئيسيّة، لكن لم تنقل ترجمتها الفروقات الدقيقة في قصة حياتها، ولم تركّز على الأثر العاطفي للقصة، ولكونها امرأة مولودة في المدينة، لم تبدِ اهتمامها بشكل خاص بالفروق الدقيقة في حياة «أليف»، فقد ولدت هذه الأخيرة في قرية صغيرة في وسط تركيا، شهدت هذه القرية ثورة دفعتها للانتقال إلى لندن مع زوجها. «أليف» نفسها لم تقرر ماذا سأفعل بقصة حياتها. في البداية كنت حريصاً أن أشارك بها في مؤتمر (باهل 2005)، أصبحت الآن مترددة في مشاركتي بقصتها، قائلة: «هذا جزء من حياتي، وقد انتهى الآن». وقد ترك هذا لدي معضلتين، الأولى كيف سأترجم قصة الحياة، والثانية كانت قضية أكثر تعقيداً في علاقتي مع «أليف»، وهي إذا كنت أستطيع استخدام قصة حياتها كباحث . هاتان الصعوبتان كانتا حافزاً لي لكتابة هذه الورقة.

كانت خديجة، في الوقت نفسه، تعمل بقضايا ترتبط بالهوية والترجمة كالنساء اللواتي يتحدثن اللغة العربية، نساء باحثات كنّ في نفس المجتمع ولم يكنّ كخديجة، في هذه الأثناء، كوني أجنبياً أبيض وما زلت مقرباً من المرأة التي أجري عليها أبحاثي وأصبحت صديقاً لها، كنت أهتمّ أيضاً بالتفكير في قضايا الهوية والترجمة. من خلال هذه المناقشة، بدأت بإعداد هذه الورقة، ويمكن اعتبارها عملاً قيد التنفيذ. في النهاية وجدت مترجماً للجزء الأخير من القصة، هي إسراء، التي كانت مستعدة للعمل بشكل مكثف على قصّة الحياة. التقيت بها في خريف عام 2005، وتكررت لقاءاتنا منذ ذلك الحين، كانت معظمها في المقاهي القريبة من المكان الذي نعيش فيه. نتيجة هذه اللقاءات أصبحنا صديقين. كطالب أحمل قيماً يساريّة، وطالبة في مثل سنّي، وجدنا أن لدينا أفكاراً مشتركة. لم نكن نتحدث في موضوع الترجمة عندما نلتقي. سألت صديقتي الجديدة ماذا سنفعل حيال معضلة الترجمة و»أليف» مرة أخرى، هذه الورقة تستكشف إجاباتها، ولكن تعدّ الصداقة جزءاً من قصة البحث.

• الصداقة كمنهج بحث.

بالاعتماد على عمل «تيلمان هيلي، فكّرتُ في الطرق التي اتبعتُها عند البحث في قصة حياة «أليف»، فقد استخدمتُ نماذج مشابهة ونُهُج أخلاقيَة كالصداقة (تيلمان هيلي 2003) على سبيل المثال، عندما التقينا، كنا نتعامل كأصدقاء، كنت حريصاً على مشاركتها حياتي، تبادلنا الصور العائلية، زرنا منازل بعضنا. الكثير من محادثتنا كانت باللغة الإنجليزية وفيها من الحميميّة والمزاح، بحثت في الأدب عن باحثين يعتمدون على أنماط وإيقاعات الصداقة لأبحث في علاقاتهم الميدانية، فوجدت رؤى «تيلمان هيلي» مفيدة لأنّها وجدَتْ في الصداقة والعمل الميداني مسعيين متشابهين، وقالت إن " كلاهما ينطويان على التواجد في العالم مع الآخرين.. وإن الصداقة كأسلوب تنطوي على الممارسات، وسرعة التقدّم، والسياقات وأخلاقيات الصداقة». (تيلمان هيلي 2003: 734). وتساجل تيلمان هيلي أيضاً، " نحن نبحث بأخلاقيات الصداقة» (تيلمان هيلي) 2003: 735). من خلال هذه الرؤية، كنت قادراً على رؤية الكيفيّة التي تشكلت بها قراراتي في هذا المجال من خلال العلاقات التي تربطني بـ «أليف،» وبعد ذلك، مع إسراء، المترجمة التي استشرتها لمساعدتي في فهم قصة حياة «أليف.» مع كلتا المرأتين، بقيت باحثاً ذا وظيفة جامعية، ومشروع بحثي، وصديقاً أيضاً، قادراً على تبادل الخبرات، والضحك والجلوس لمدة أطول مما هو مطلوب من زيارة ميدانية. لذلك، اضطررت إلى جلب هذه التجارب إلى فضاء العمل الميداني، وأسأل ما الذي قالوه عن عملي.

• البحث النوعي ومعضلات الترجمة

هناك مسألة أخرى هي مسألة الترجمة؛ كنت مهتماً كيف أصبح فعل الترجمة موضوع بحثي. منذ أن تسلمت قصة الحياة، المكتوبة باللغة التركية أصبحت ترجمة تلك القصة محط تركيز جديد لدي. أدركت أن الترجمة ليس عملاً محايداً، وهي محفوفة بقضايا دقيقة تتعلق باللغة والهوية. تمت مناقشة هذا الأمر في موضع آخر، عند مويرا إنغليري (هذه الأوراق) وعند تمبل ويونغ، اللذين ساجلا أن المترجمين يجب أن يشكلوا

أيضاً جزءاً من عملية إنتاج المعرفة (2004: 164)، وأنّه لا توجد ترجمة صحيحة واحدة للنص (2004: 165)، وأكثر من ذلك، ساجلا بأن بناء المعنى هو بين النصوص، والبحث عن النقش الثقافي للمصطلح أفضل من العثور على المعنى الفعلي له. (تمبل ويونغ 2004) أدركت وقتها أن بحثي عن ترجمة قصة الحياة يرتبط بالطريقة التي تستخدم بها كلمات معينة لوصف تجارب بعينها، وكانت هذه القرارات حاسمة. أصبحت علاقتي مع إسراء ترتبط بجزء مهم من البحث، وكان التركيز على البحث بقدر ما التركيز على علاقتي مع «أليف» ، حين التقينا تحدثنا إلى بعضنا، وحاولت أن أتعلم بعض المفردات التركية المرتبطة بالموضوع ، وسألت إسراء عما إذا كان بوسعي إجراء مقابلة معها حول هذا الموضوع ووافقت. تمت المقابلة في المقهى الذي نلتقي فيه بشكل اعتيادي، وكانت إسراء تعرف المالك وبهذا يمكننا الجلوس لساعات دون أي عراقيل

• الموضعيّة والارتدادية على العمل الميداني.

المشروع البحثي، الذي وضع في البداية كدراسة لقصة حياة امرأة تركية، يجب الآن تقديمه كدراسة للعلاقات، علاقتي مع إسراء وعلاقتي مع «أليف،» وقد أدركت أن تتبع هويتي فيما يتعلق بالراويتين الاثنتين، المترجمة والكاتبة، كان مفتاحاً لعملية البحث. وعن تفكيري في الارتدادية والموضعيّة، reflexivity and positionality, اعتمدت على عمل بعض الباحثات من النساء أمثال" فنلي وكروزير" (Finlay و Crozier) وبخاصة على عمل كروزير في البحث عن الآباء السود (كروزير 2003). كامرأة بيضاء، تعمل مع امرأتين تركيتين، حين كنت أتقاسم معهما الصداقة، لم أشاطرهما فضاءات وهويات متشابهة، وكان عليّ تفكيك موضعيّة الفضاء البحثي، وكنت مدركة لتعقيد الفضاء الذي أسكنه، معترفاً كفنلي أنّه عندما يتعلق الأمر بالممارسة، ستكون عملية الانخراط بالموضعيّة محفوفة بالمخاطر، مليئة بالغموض الموحل، والمسارات المتعددة (فنلي 2002-212) لهذا السبب، توجب عليّ أن أبدأ في البحث، وأقرّ كيف جئت لبناء هذه الديناميكية الخاصة، معترفاً بأن البحث رصيد مشترك، معطياً مساحة للمشاركين في البحوث ليكون له منعكس كذلك). فنلي 2002) قبل كل شيء، كان علي أن أدرك الطبيعة المتطفلة للبحث في المنازل، وبحوث قصة الحياة (كروزر2003) كانت قصة

«أليف» شخصية للغاية - لقد سمحت لي بمشاركتها مرّة واحدة، لكنّها طلبت مني بعد ذلك ألا أكتب عنها مرة أخرى، لأن التجارب التي وصفتها لي أصبحت اليوم وراءها، ولا ترغب في مشاركتها مرّة أخرى.

• قصة حياة نص حميمي: كانيم (صديق)

الكلمة الأولى من قصة الحياة كانت كلمة " كنيم "Canim" التي يمكن ترجمتها "رفيقة الروح" أو بكلمات «أليف،» «محبوبتي». كانت الكلمة موجهة لي مباشرة، حين طلبت منها قصة الحياة. استخدام هذه الكلمة يشير إلى أن المستند خاص وشخصي للغاية. في مقابلتي مع إسراء، أشارت إلى ذلك،

إسراء: لا توجد كلمة بحسب معرفتي توصف هذه الكلمة الجزئيّة التي نتحدث عنها - أنت فهمتها لكن لا توجد كلمة دقيقة لشرح ذلك... عندما تكونين صديقة، أو عندما تحبين شخصاً ما كصديق، أو يمكنك أن تناديه بهذا، إذا كانت تربطكما علاقة حميمية، أو كان شخصاً مقرباً لك جداً، لا أعرف، شخصاً مثلك... هذا يعني أنكما صديقتان، وعندما تحبين شخصاً ما، وهو لا يحبّك، فأنت تستخدمين هذه الكلمة، عندما تكونان كأنكما شخص واحد تربطكما علاقة حميمية وقريبتين من بعضكما للغاية في معظم الظروف، لا يتعين عليك شرح كل شيء.. يمكن أن تفهمي يمكن أن تجلسي ساعات طوال دون أن تتحدثي... مهما حدث، يمكنك الاعتماد على هذا الشخص.

أدركت أنّه باستخدام هذه الكلمة المحددة في افتتاح قصة الحياة، كانت «أليف» تشير إلى شيء محدد للغاية، وفي هذا السياق، يجب عليّ قراءة قصة الحياة، وأصبحت ترجمة هذه الكلمة بالذات هي محور التفسير والتحليل. وتساءلت إن كان هذا هو السبب بأن تكون هذه القصة خاصة، وتالياً غير قابلة للترجمة:

كيت: هل هذا السبب الذي جعلك تعتقدين بعدم وجوب ترجمتها؟

إسراء: إنّها شخصيّة للغاية، شخصيّة للغاية، بمنتهى البساطة، كتبتها كما لو أنّها... كتبتها كما لو أنّها تتحدث إلى نفسها، وهذا ما جعلها شخصية للغاية، حين تتحدث إلى نفسك.

فكرة التحدث إلى نفسك تقع أيضاً ضمن كلمة كانيم canim (رفيقة الروح) فهذه

الكلمة تشير إلى شخص يشبه روحك التوءم. تعد خصوصية اللغة لدى «أليف» بمثابة استعارة تجربة اقتحام خصوصية البحث في المنازل، فالإشارة إلى أن الكتابة موجهة إلى "رفيق الروح"، تغيّر من سياق قراءة النص. بسبب الكلمة الافتتاحية، أصبحت قصة حياة « أليف» تشير إلى أنّها قصة خاصة، وهذا ما أكدته إسراء من أن اللغة التي كتبت بها القصة توضح أنّها لم تكن حكاية عادية، على الرغم من أن قصة حياة "أليف" كانت عادية، إلا أنّها كانت غير عادية في نفس الوقت:

إسراء: قلتُ لكَ يبدو أنّها تكتب ببساطة زائدة، لكن يبدو كما لو أنّها تتحدث إلى نفسها. وهذا ما يجعلها شخصيّة للغاية، وهذا ما يحدث لنا جميعاً، أنت تعرف عندما تشعر بالاكتئاب الشديد، ربما لا تريد أن تتحدث بصوت عال، لذلك قد تتحدث إلى نفسك. هذه السيدة لها حياتها الخاصة، أعني، كسيدة تركيّة، حياتها حياة عادية جداً، يمكن أن تحدث لأي امرأة تركية، لكن هذه السيدة ليس لديها أي تعليم.

• كيت: هذا مثير للاهتمام حقاً.

إسراء: لو قمت بترجمتها، فسأشعر أن ترجمتي مخادعة، لأن ما كتبته لا يمكن لأحد سواها تفسيره، فقط هي من تستطيع ترجمته، ولا أحد سواها.

كانت إسراء تشرح أنّه في الوقت الذي كانت فيه قصة حياة «أليف» عادية، لكن كتبتها كما لو أنّها مونولوج داخلي، لهذا كانت خاصة جداً. تلك هي النتيجة التي توصلت إليها وهي أن «أليف» الوحيدة التي يمكن أن تترجم كلماتها الخاصة. أدركت إسراء أيضاً أن الكتابة كانت دقيقة وجميلة للغاية، على الرغم من موضوعها «العادي».

• البحث في المنازل

أجريت الدراسة داخل منزل «أليف»، وفي كل مرة أدخل فيها المنزل أجد مكاناً معقداً وحميماً رتّب بحسب عادات أهل المنزل وأنماط وجودها وفعلها (بورديو 1990) البحث في المنازل، وخاصة البحوث الإثنوغرافية، تنطوي على احترام الحدود المعقدة للهوية، تحدثت أنا وإسراء عن هذا، وكيف أن جزءاً من عملية الدخول إلى المنزل

ينطوي على دخول أكبر للفضاءات حيث علاقتك بالرواة مهمة للغاية.

إسراء: سأخبرك بشيء عن ذلك. أذهب أحياناً إلى المنازل بحكم عملي كمترجمة، أذهب إلى منزل السيدة، وفي تقاليدنا يجب نزع الأحذية عندما الدخول إلى منزلنا، كان لدى السيدة طفلة صغيرة، كانت مريضة أيضاً، كانت تزحف لعدم قدرتها على المشي، هناك شاب دخل لتوّه المنزل (الشاب الذي أجرى المقابلة) دخل دون استئذان. قلت له: «من فضلك، هل لك أن تخلع حذاءك،» لم يكن راغباً في خلع حذائه، لأنّه كان على عجلة من أمره، قلت له إذن يمكن أن تلغي المقابلة، فالسيدة لديها طفل مريض. في النهاية قام بخلع حذائه.

في عملي، أدركت حقيقة أنّه بدخولك المنزل، تصبح «صديقاً»، ويجب أن يحترم هذا من خلال ما يتبادله الأصدقاء عادة من شرب الشاي وأحاديث ودّية، بمرور الوقت يتحول هذا الروتين العادي إلى صداقة على شكل تقديم الهدايا والضحك والأحاديث الوديّة وغيرها.

• الكتابة: نص حميم وعمل مبدع

بسبب صداقتي لإسراء و»أليف» أصبحت البيانات أكثر تعقيداً، فالنص المكتوب أصبح أكثر من مجرد نص مكتوب، كما قالت إسراء.

إسراء: لو أنني لا أعرف ما تريدين، ولو نظرت إليك على أنك مجرد باحثة تريدين فقط الحصول على ما تريدين، فسوف أترجمها وأعطيها لك، وسوف تغمرك السعادة لأنني سأكتب الشيء الذي تريدينه، لكنني لا أستطيع أن أضع الشعور فيما أكتب .

كيت: لأن ثمة علاقة تربطنا، يمكن أن تكوني صادقة معي، ويمكن أن أكون كذلك صادقة معك، طالما يُحسُّ أنّها حالة شخصية، أو شيء شخصي.

إسراء: لأنّني قررت أن أكون صديقة لك، وقرّرت أن أكون صادقة معك، فالصدق مهم في الصداقة. (مقابلة إسراء 28 /06/2)

وطالما توجب على إسراء أن تكون أمينة على القيود المفروضة على دورها كمترجمة، فهي لم تترجم لي قصة الحياة. لقد أصبح نصاً حميماً غير قابل للترجمة، نقاش حميم يرتبط بصديقة، لا يعدّ جزءاً من بيانات الباحث.

مع ذلك، لم تنته القصة عند هذه النقطة. عدتُ إلى منزل «أليف،» شرحت لها

عملي مرة أخرى، والغرض من البحث، وكيف أدرجْتُ قصة حياتها ضمن الهدف الأكبر لبحثي، وأهميتها في ذلك. قرأت «أليف» قصة الحياة، وشطبت الأقسام التي لا يمكنني استخدامها، ووافقت على الأقسام الأخرى التي يمكن استخدامها. قالت إنّها فعلت ذلك من أجلي "كصديقة" لها، وهكذا قمتُ بالكتابة عن الأقسام التي وافقت عليها ليقرأها بحّاثو الجامعة. من الأسباب التي دفعتها إلى تغيير رأيها أنّها علمت باهتمامي الكبير بهويتها كأديبة (تترجم إلى «أديبة» أو «متعلمة) يمكن النظر إلى كتابتها على أنّها جزء من الكتابة الإبداعية. فكتابة قصة حياتها كانت جميلة للغاية، هذا ما علّقت إسراء:

إسراء: الشيء الآخر أن ثمة أناساً آخرين ترجموا أجزاء من هذا القصة، وعلى الرغم من أنّكِ لا تجيدين التحدث أو الكتابة باللغة التركية، ربما تظنّين أنّها ليست جيدة بما يكفي. لقد قلت إنّها كاتبة جميلة. كيت: إنّها شاعرة.

إسراء: بالضبط، بالضبط، أنّها قصيدة، نعم، قصيدة كرسالة.

علّقت إسراء ومترجمون آخرون أن «أليف،» على الرغم من المستوى التعليمي المنخفض عندها نسبياً، بعد أن تركت المدرسة في سن الرابعة عشرة بسبب الزواج، إلا أنّها نقلت أفكارها كتابة باللغة التركية الشعرية الجميلة. كتبت «أليف» بطريقة استطاعت أن توصل ما تريد إليّ، فالكتابة كانت وسيلة للتواصل بيننا استمتعت بها، وكانت تستهل كتابتها دائماً بكلمات الصداقة عندها. إليكم ترجمة ما كتبته قبل بضع سنوات:

«مرحبا كيت،

اريد ان اكتب إليك بعض السطور، لقد شعرت بسعادة غامرة حين زرتني وعائلتي وأطفالي . كان أولادي سعداء برؤيتك والتحدث إليك. أودّ أن أشكرك مرة أخرى على مساعدتك. آمل أن أساعدك في كتابتي أيضاً. أنا أكتب ما ينبع من قلبي ومن مشاعري . أتمنى لك السعادة والصحة الدائمة. صديقتك التي أحبتك كثيراً (كُتبت باللغة التركية 2002)

ترجم هذه القطعة مترجم متعاطف معها، علّق على جمال أسلوبها في النثر. يمكن نعيد التعريف بهوية "أليف" بأنّها كاتبة، فهي تحبّ الكتابة، وفي هذا الفضاء بالذات، يمكنني الاعتماد على قصّة حياتها.

• بعض الأفكار الختامية.

إذن، يحتاج مجال الإثنوغرافيا اللغوية أن يفسّر كلاً من الفروق الدقيقة في اللغة ("الكانيم" أو "الصديق") وما ارتباط هذه الإشارة بالنص، وأيضاً ارتباطها بالطريقة التي تعرض بها نصوص تاريخ الحياة في عمل قصة الحياة، بالإضافة إلى ذلك، تقتضي متطلبات الترجمة أن يلتفت الباحث للاهتمام بالمعلومات السياقيّة حول طبيعة العلاقة بين الباحث والمبحوث. في هذا النوع من العمل، يجب أن يكون سياق الترجمة التحريرية والشفوية قيد التدقيق. مع مرور الوقت، آمل أن أستعرض تاريخ هوية «أليف» فيما يتعلق بقصة حياتها كامرأة تركية، وموقع إسراء كمترجمة. جزء من هذا العمل سينطوي على طرح إشكالية وسيأخذ بعين الاعتبار الطرق التي يشكل بها السياق النصوص، وسوف يتناول الكيفية التي تشكّل بها الصداقة التفاعل والممارسات. من خلال تتبع هوية وتاريخ النساء الثلاث، بما في ذلك نفسي، وبالكشف عن استمرارية هويتنا وتجربتنا وانقطاعها، تظهر الحكاية الاثنوغرافية أكثر تعقيداً، فالمطلوب مرة أخرى أن نفكّر بها ونحلّ لغزها.

قصائد
آلن غينسبيرغ



ترجمة: أحمد م. أحمد

مترجم وناشر من سورية

- متجر في كاليفورنيا
- بلوز للأب - الموت
- أغنية شرقية
- هذا الثنائي
- الملاك الأزرق

متجر في كاليفورنيا

ما الذي يدور في ذهني حيالك الليلةَ، إذ سرتُ
في الشوارع تحت الأشجار وبي صداعٌ- مُترعاً بالإحساس أتملّى القمر.

في كَدِّيَ التّوّاقِ، وتَسَوُّقي الأخيلةَ، دخلتُ متجرَ فاكهةِ النيون،
حالماً بلوائح تعدادِك للأشياء!
أيُّ درّاق وأيّ تَماهٍ! عائلاتٌ بأسْرِها تتسوّقُ في الليل! أجنحةُ
المتجرِ تغصّ بالأزواج! بزوجات في الأفوكادو، رضَّعٍ في البندورة!—وأنتَ،
يا غارثيا لوركا، ماذا كنتَ تفعلُ قرب البطيخ الأحمر؟
رأيتكَ، يا والت ويتمان، بلا طفولتك، وحيداً تكدح، محشوراً وسَطَ
اللحوم في الثلاجات وأنت تتطلع إلى فِتية قسم البقالة.
سمعتكَ تطرح أسئلةً مثل هذه: مَنْ أخمدَ الحياةَ في ضلع الخنزير؟ كم سعرُ
الموز؟ هل أنت ملاكي؟
جلتُ المكان ذاهباً آيباً وراءكَ لُصْقَ رفوف المعلّبات البراقة، وتبعني
في خيالي مفتِّشُ المتجر.
أوسعْنا خطانا على الأروقة الفسيحةِ معاً في نزوةِ وحدتنا نتذوّقُ
الخرشوفَ، نستولي على كلّ لذيذٍ مجمَّدٍ، دون أن ندنو من موظف الصندوق.
أين ترانا ذاهبان، يا والت ويتمان؟ ستغلَق الأبواب في غضون ساعة. إلى أيِّ اتّجاه
تشيرُ لحيتُكَ الليلةَ؟
(ألمسُ كتابَك وأحلم بملحمةٍ شعرية في المتجر ويداخلني
العبث.)

هل سنهيمُ آناءَ الليلِ في الشوارع المقفرة؟ والأشجارُ تطرحُ ظلاً
فوق ظلّ، والأضواء مطفأة في البيوت، سيكون كلانا وحيداً.
هل سنتمشّى حالمَين بأميركا الضائعة بالحب عبْرَ السيارات الزرقاء
في مداخل البيوت، بأن نأويَ إلى كوخنا الصامت؟
آه، يا أبتِ العزيز، يا ذا اللحية الشائبة، يا المعلِّمَ العجوزَ للبسالةِ، أيّةُ أميركا
كنتَ فيها حين كفَّ شارون عن دفعِ القاربِ بعصاه فوطئتَ ضفّةً يلفّها الدخانُ
ووقفتَ ترقبُ القاربَ يغيبُ في مياه نهر لِيْثِي Lethe الداكنة؟

بْلوز للأبِ - الموت

رويداً يا أبي الموتُ، ها أنا أطير عائداً إلى الدار
رويداً أيها الرجل المسكين، وأنت في أوجِ وحدتك
رويداً يا بابا العجوز، أعرف إلى أين أمضي
أبي الموتُ، لا تبكِ بعد الآن
فالماما هناك، تحت الأرضية
ويا أخي الموتُ، فضلاً، أطعِ الوجدانَ
عمّتي العجوز الموتُ لا تُواري عظامَكِ
عمّي العجوز الموت أسمعُ نوحَكَ
ويا أختي الموت كم عذبٌ أنينُكِ
ويا أولادي الموتى أطلقوا أنفاسكم
الصدور التي تنشج ستخفف وقع موتكم
وها الأوجاع قدِ انزاحتْ، والدموع استراحتْ
أيها الملهَم الموت قد ختمتَ طريقَك

أيها العشيق الموت قد تبدّد جسدك
ويا أبي الموتُ إني عائد إلى الدار
يا الزعيمُ الموت صائبةٌ كلماتك
يا المعلِّمُ الموتُ أشكركَ
أنْ ألهمتني غناءَ هذا البْلُوْز
بوذا الموتُ، أمشي برفقتك
دارما الموت، ذهنك طازجٌ يتفتّقُ
سانغا الموت، لسوف ننجزُ الأمر
الآلامُ هي ما قد وُلِد
الجهلُ جعلني بائساً مهجورا
الحقائق المؤسيةُ لن تكون محطَّ ازدرائي
أبي الموت هو وداعٌ واحد أخير
والميلاد الذي منحتَه لم تَشبْهُ شائبة
ساكنٌ قلبي، كما سينبئُ الزمان.

أغنية شرقية

أحكي عن حب يخطر في الضميرْ:
وفيٍّ القمر، مع أنه ليس البصيرْ
هي تخطرُ في الفِكَرِ كما لو أنها ليست تقولْ.
منتهى الرأفةِ أودعتْها الذهولْ.
لم أتخيّل قطُّ أن البحر عميقُ الصّدوعْ،
والأرضَ كئيبةٌ؛ وأنا طويلُ الهجوعْ،

قد أُلْتُ الصبيَّ المختلفَ.

أفقتُ لأرى العالَم الجلفَ.

هذا الثنائي

قالتْ تلك الشجرةُ

إني لا أحبُّ تلك السيارةَ البيضاء تحتي،

رائحة الوقود تنبعث منها

وقالتْ تلك الشجرة الأخرى القريبة منها

آهٍ، أنتِ دائمة الشكوى

أنتِ عُصابية

وبالمناسبة يمكنك أن تري انحناءكِ.

الملاك الأزرق

تغني مارلين ديتريش مرثاةً

في الحب الميكانيكيّ.

تستند إلى شجرة

على مرتَفع قرب الشاطئ.

إنها دمية بالحجم الطبيعي،

دمية الأبدية؛

شعرها معقود كقبعة مجردة

صُنعت من فولاذ أبيض.

وجهها مطليّ بالمساحيق، مموَّه بالأبيض
وجامد كوجه إنسان آلي.
يبرز من صدغها، قرب العين
مفتاح أبيض صغير.

تحدّق ببؤبؤين أزرقين متكاسلَين
توضّعا في بياض عينيها.
تُطْبقهما، فيدور المفتاح
من تلقاء ذاته.

تفتح عينيها، وها هما بلون واحد
كعينيّ تمثال في متحف.
تبدأ (ماكينتُها) بالتقدم، يدور المفتاح
مرة أخرى، يتغير لون عينيها، وتبدأ بالغناء.

-ستظن أني قد فكرتُ بطريقة ما
أُنهي فيها جيَشانَ داخلي،
لكني لن أقولَ إني وجدتُ رجلاً
يحتلّ وجداني.



قصيدتان
بابلو نيرودا

ت: بديع صقور

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

* بابلو نيرودا: ريكاردو اليسيرنيقالي رييس باسولاتو «بابلو نيرودا» شاعر من تشيلي، نال جائزة نوبل للآداب عام ١٧٩١، وهو شاعر عالمي له أعمال كثيرة.. ترجمة أعماله إلى كلِّ اللغات.. بلغت أعماله ثلاثة واربعون توفي في ٣٧٩١/٩/٣٢، بعد اثنتي عشر يوماً من اطاحت «بينوشت» بالحكومة الاشتراكية لصديقه الليندي

نشيد الخريف

آه! من أي زمن
الأرض بدون خريف؟
كيف
يمكنها أن تحيا؟!
***
من إحدى النجوم
تتساقط قطرات فضية
تتنشق
تبدل الحدود
من الرطوبة إلى الهواء
من الهواء إلى الجذور.
***
شيء أصم، عميق
يعمل في باطن الأرض
يخترق الأحلام.
***
الخريف بسيط
كما الحطابين
يستمر طويلاً
لينزع كلَّ الأوراق
من كلّ الأشجار
من كلِّ البلاد.
***
الربيع يطيرها
غير أننا يجب أن نتركها
تتساقط كطيور صفراء.
***
ليس من السهل
أن تصنع زمناً خاطئاً
يركض في كلِّ الجهات
يتكلم لغة:
سويدية
برتغالية
يتكلم بلغة حمراء،
بلغة خضراء،
لتعرف السكوت في كلِّ اللغات
وفي كلِّ الجهات،
دائماً
نتركها تتساقط
تتساقط
نتركها تتساقط،
تتساقط،
الأوراق.
***

نشيد إلى المرأة «الأروكانية»*

عالية، فوق الأرض
وضعوك..
صلبة، أيتها المرأة «الأروكانية» الرائعة
من جبال الجنوب
برج «تشيلي»،
من أطراف الأرض الخضراء
مأوى الشتاء
قارب العطر..

***

الآن، ومع ذلك
ليس من أجل الجميلة
تغني..
مصير عنقود ذريتك،
لفاكهتك الموصدة،
لصنوبرتك المشرعة.

***

في الزمان القديم..
في الزمان القديم الذي مضى
عندما أشرع بابه للهنود
مثل زهرة الخشب
ملء اليد العظيمة
في قبضتك
تاركة
فوق
الأرض المبللة
صنوبراً..
دقيقاً،
خبزاً برياً
للأروكانية
التي لا تقهر.

***

---

* الأركانو: قبيلة هندية، عاشت في الجنوب من تشيلي... منطقة الغابات والبحيرات والأنهار والشلالات، عرفت تلك القبيلة بتحديها ومقاومتها للغزاة الإسبان.. رغم الفظائع التي ارتكبت من قبل الغزاة، ومن خلال حملاتهم المتكررة.. هذا وقد اشتهرت المرأة «الأركانية» بقوتها وصلابتها وشجاعتها في وجه الغزاة، ولم تستكن أبداً..

قصتان من روسيا البيضاء

ميخائيل بوزدنياكوف



ترجمة:

د. ثائر زين الدين *

مترجم وشاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

د. فريد حاتم الشحف *

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- ولد ميخائيل بافلوفيتش بوزدنياكوف عام 1951.
- تخرج في كلية الآداب جامعة بيلاروسيا الحكومية.
- رئيس فرع مدينة مينسك لاتحاد الكتاب في بيلاروسيا.
- شاعر، وكاتب نثري، ومترجم، وناقد لغوي، وصحفي. مؤلف أكثر من ثمانين كتابا باللغتين البيلاروسية والروسية للقراء الصغار والكبار.
- حائز على إحدى عشرة جائزة أدبية، منها الجائزة الوطنية الأدبية لبيلاروسيا وجائزة الدولة التقديريّة. وبصفته باحثا علمياً، قام بتجميع القاموس الأكاديمي لصفات اللغة الأدبية البيلاروسيّة (1988)، وهو أحد مؤلفي المعاجم الروسية البيلاروسية، والبيلاروسية الروسية (1992 - 1994). وحائز على جوائز الدولة.
- سكرتير مجلس اتحاد كتاب بيلاروسيا. عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب الولاية. يعيش في مينسك.

.1.

لا مَفرَّ من المصير..

ترجمة: د. ثائر زين الدين

كان يوماً مشمساً ، مع نسيمٍ هادئٍ ومنعش ، ومن دون الاختناق المزعج الذي عادة ما يسيطر في منتصف يوليو في مدينة كبيرة. اعتدت على موسكو قليلاً خلال أسبوعٍ من زيارة الأقارب ، لذلك قررتُ أن أتنزَّهَ وحيداً - أستقلُّ مترو الأنفاق ، وأتجول في الشوارع ضمن حشد من سكان موسكو ومثيرٍ من زوّارِها ، وأزورُ المتاحفَ. وبما أن الأيام السبعة الأولى انقضت في التعرّف العام وبشكل رئيسي إلى الأماكن التاريخيَّة- المتعلِّقة بالثورة ، خططتُ الآن لرؤية موسكو الأدبية ، للانغماس في الجو المرتبط بحياة وعمل بوشكين ، وليرمونتوف ، وتولستوي ، وتشيخوف ، وماياكوفسكي ، وغوركي ، ويسينين ...

تجوّلي في المدينة ، قدَّمَ لي اكتشافاً مثيراً للاهتمام: يستحيلُ أن تضيع في موسكو الضخمة. وليس حتى لأن «اللغة توصلك إلى كييف» ، ويخبرك الناسُ كيفَ الوصول إلى الساحة الحمراء، أو إلى أوتستراد كوتوزوف أو الشارع الدائري الحدائقي الكبير - فأينما يأخذكَ الطريق ، يمكنكَ في أيِّ مكانٍ أن تُفضي إلى مترو الأنفاق. وفي محطة المترو ، بعد دراسة خريطة حركة القطارات الكهربائية بسرعة، تجلس في القطار المناسب وتصل إلى أي ركن من أركان المدينة.

أنهيتُ الدراسةَ الثانويّة في ذلك الصيف البعيد، وقدَّمتُ وثائقي إلى الجامعة. وكافأني والداي برحلة مدة أسبوعين في موسكو ، كان من المفترض أن «تمنحني قوى جديدة ، وتثريني معنويّاً وتسهم في التحاقي بالجامعة». كانَ الأبُ والأمُّ على حق، لأنني ترعرعتُ حسّاساً جداً، وتعاملتُ مع كلِّ شيء من صميم قلبي، وتأثَّرتُ كثيراً من جرّاء الانفصال عن المدرسة وزملاء الدراسة. وما دفعني بعيداً عن المنزل أيضاً أن زميلتي وحزني الغامض ، إيلينا ، غادرت إلى مدينة إلكتروستال بالقرب من موسكو. و كانت خيالاتي الشبابيّة قد رسمت لقاءً غير متوقَّعٍ ، ولكنه سعيد للغاية ، معها في الساحة الحمراء نفسها. وهو ما لم يحدث بالطبع.

شجّعَني الطريقُ. والظروف الجديدة ، والتعرف إلى موسكو - التي كانت آنذاك عاصمة دولتنا الجبّارة، ذات الاسم الرائع اتحاد الجمهوريات الاشتراكيّة السوفييتيّة - وألهمني. تشرّبتُ الغنى والجمال والطيبة ، الذي أسقطه علي الجميع بسخاء بكلِّ قدرةِ قلبيَ الحسّاس. وقد حلمتُ أكثرَ مما مضى بالإبداع، واكتشاف ما لم يسبق له مثيل حتى الآن - مذهل ، ونبيل ، وعظيم ، وقوي لدرجة ، أنّ أحداً لم يبدعه أو يكتشفه من قبلي.

كنتُ كما لو أنني لا أخطو، بل أسبح في شوارع موسكو وساحاتها ، لكثرة الانطباعات الحيّة التي لا تمحى. زرت متحفي ألكسندر بوشكين وليف تولستوي الأدبيين. لم أواجه خلالَ سنواتِ عمري السبع عشرة البتّة مثل هذه الصدمة العاطفية، ومثل هذا التنوير ، ومثل هذا الشغف بالأدب الرائع. لقد أقنعني بوشكين وتولستوي من خلال حياتهما وتفانيهما في الأدب ، أكثر مما مضى بأن معنى الحياة لا يتجلّى فحسب في أن تحلمَ بالجمال ، ولكن أيضاً أن تسعى لتتوافق معه روحياً ، وأن تبدعه كل يوم ...

تمشَّيتُ في شارع كروبوتكينسكايا، بعد أن تناولتُ الغداء في المقهى ، حيث بدا أن التاريخ نفسه كان يتحدث إليَّ من خلال شفاه أبناء روسيا العظماء ، ونزلت إلى المترو، مع تيار لا نهاية له من الناس، وركبتُ القطارَ الكهربائيَّ، وذهبت إلى محطة « شارع 1905». وبعدَ نحو عشرينَ دقيقة كنتُ قد عبرت الشارع الدائري الحدائقي. كان ثمَّةَ ما يكفي من الوقت لزيارة متحف تشيخوف ، كما كنت قد خطَّطت، وعدت إلى أقاربي في الشقة ، وكان علينا من هناك، أن نمضي أنا وابن عمي، إلى مسرح الغجر «رومين». كنت حتى ذلكَ اليوم ، قد زرت عديداً من المسارح ، حتى أنّني شاهدت «يفغيني أونيغين»* الشهيرة في مسرح البولشوي. لقد أثار اهتمامي مسرح الغجر منذ فترة طويلة ، وظهر حلم زيارة عروضه، ولم يهدأ بعد مشاهدة فيلم «الغجر يصعدون إلى السماء»، و «نيقولاي سليتشينكو» الذي شاهدته بصحبةِ أختي آنا، خمسَ أو ستَّ مراتٍ في مينسك.

كانَ في المتحفِ عددٌ قليلٌ من الزوار. انضممتُ إلى مجموعة من السيّاح. أرشدتنا الدليلُ السياحيُّ وحدثتنا بسرعةٍ، جعلتني أشعرُ، أنَّ الوقتَ لم يكن كافياً لتفحّصِ كل شيء بعناية ، والتفكير في كل حقيقة مثيرة للاهتمام أو جديرةٍ بالتوقفِ عندها في حياة الكاتب المحبوب. وقرّرت: «حسناً، سأعودُ وأتفحَّصُ جميعَ المعروضات بشكل أفضل ، ومن دون تسرّع».

- ملحمة شعريّة شهيرة كتبها ألكسندر بوشكين، وقُدِّمت كثيراً بأشكالٍ مختلفة على المسارح.(م)

فجأةً رأيتُ فتاةً بدا لي أنّها لم تتمكن من مواكبة الدليلِ مثلي. كان ثمَّةَ ما هو خاص أثارني في شخصيتها، وحركاتها، ووجهها الجميل الصبيح، وكيف انتقلت بحماس من مادةٍ معروضةٍ إلى أخرى، حتى أنني اعتقدتُ أنها مألوفة، وأني قد رأيتها بالفعل في مكان ما ، ولعلَّها من أحدِ أمكنةِ مسقط رأسي، من تلكَ الأرض حيث الشمسُ تشرق من خلفِ مكانٍ يمتدُّ بعيداً نحو خط الأفق، و الصباح يشتعل، وكم أحببت مشاهدته.

شعرتِ الفتاةُ على ما يبدو بنظرتي المُحدّقة بها، فاستدارت نحوي. أحسستُ كما لو أنني تعرضت لصدمة كهربائية. تجمدت نصف دقيقة، وحدّقَ أحدُنا بالآخر ، ارتبكتُ وأبعدت نظري ، افترَّت شفتاها عن ابتسامةٍ صغيرةٍ وتابعت المجموعة. التقت بعد بضع دقائق نظراتُنا من جديد. بدا أن عينيها الزرقاوين منحتاني ما هو دافئٌ وممتعٌ وجذابٌ بشكلٍ غير عادي. شعرتُ: حدث أمرٌ ما ، جيدٌ جداً، وجميلٌ جداً ... هذه الموجةُ غير المعروفة حتى الآن أغرقتني بالكامل، وأحرقت قلبي. صرتُ أنّى نظرتُ تتراءى لي عيناها الطافحتان بالضوء المشع والنقي الجذّاب ...

اقتربت منها عندما انحنت على مخطوطة أنطون بافلوفيتش. دقيقتان فحسب، بدتا وكأننا وقفنا صامتين دهراً كاملاً.

- مرحبا!- قلت أخيراً عندما ابتعدت المجموعة عنّا بضع خطوات.

- مرحبا- قالتِ الفتاةُ بأريحية، كما لو كانت تُكلّم صديقاً - هل تشعر بالسماحة والراحة في منزل أنطون بافلوفيتش تشيخوف؟ - واستدارتِ الغريبةُ نحوي.

أجبتها:

- بنفس السماحة، تمتلئُ أعمالُه ، أما روح الدعابة لديهِ، فيمتاز بأنَّهُ لا يستهين بالإنسان أبداً.

- يلازمني شعور حثيثٌ بأن الكاتب نفسه، على وشك الخروج من الغرفة المجاورة ؛ متواضعاً ، حساساً ، لطيفاً ، صادقاً ...». وابتسمت الفتاةُ ابتسامةً رائعةً، مثلها هي نفسها.

خرج في تلك اللحظة بالفعل رجلٌ ممتلئٌ، ذو شاربين طويلين رائعين، وعينين صغيرتين حادّتين من الغرفة المجاورة. نظرنا أحدُنا إلى الآخر وكدنا نضحك.

تابعت الغريبةُ بعد قليل قائلة:

- أنا أحب تشيخوف، لأنه حسّاس وعاطفي في أعماله، من جرّاءِ طيبةٍ حقيقيّة وليس بسببِ طيبةٍ مُفتَعلة، يتطلَّبُها أحيانا التفكيرُ بغرض العمل الأدبي ، بل تلك النابعة من روح المؤلف ، مباشرة ، ومن أعماقه ...

ذكَّرتُ بكلماتِ أنطون بافلوفيتش:

- «يمكنُ أن يخجلَ الشخصُ الجّيدُ حتى أمام الكلب». مثل هذا الكلام يقولُه فقط، شخصٌ استثنائيٌّ وغنيٌّ روحيّاً ...

أحاطتنا في هذه الأثناء، مجموعة صاخبة من الأولاد. إنهم تلاميذ ، على ما يبدو ، في الصف السابع أو الثامن ، وصلوا حسبما توقعنا من مكان بعيد. مشينا في دربينِ مختلفين، كي لا نزعجهم. لفتت انتباهي صورةُ الكاتبِ التي كانت معلقةً على الحائطِ الأيسر. وعندما نظرت إلى القاعة الأخيرة ، حيث كنتُ آملُ أن أرى غريبتي المذهلة مرة أخرى ، لم أرها هناك. عدت ببطءٍ إلى الوراء ، معتقداً أنها عادت أيضاً ، حتى تشاهد مرة أخرى وبرويَّةٍ المعروضاتِ الأكثر إثارةً للاهتمام. ولكن هناك أيضاً، في القاعات الأولى ، لم تكن الفتاة موجودة. سرعان ما خرجت. نظرت في الردهة ، وشعرتُ مرتبكاً بالبردِ ، بعد أن لاحظتُ أنَّ غريبتي لم تكن هناكَ أيضاً. أردت أن أصرخ وأناديها بصوت عال. وشعرت بالغضب، لأنني لم أتمكن من سؤالها عن اسمها حتى ... خرجت إلى الشارع، حزيناً ، مرتبكاً. بأي طريق يمكنها أن تذهب؟ ربما ألتقيها في مكان ما في محطة الحافلات؟ - ومضت الأفكار بشكل محموم في رأسي. سارعت إلى مترو الأنفاق ...

وقفَ الناسُ عند ممر المشاة الخاصِ بعبورِ الشارع، لكنني لم ألاحظهم ، كما لم ألاحظ المدينة السابقة. كان الأمرُ مؤلماً ومهيناً ومزعجاً ، كان الأمرُ كما لو أن شخصاً ما ضغطَ عليَّ بقوةٍ ولم يسمح لي بالإفلات من حضنه الغادر. أضاء ضوءُ إشارة المرور الأخضر. وعبرتُ الشارع ، لاحظت غريبتي فجأة. كانت تسير ببطء إلى الأمام. شعر قلبي بتحسن على الفور ، كما لو أن وحشاً ما أطلقني من بين مخالبهِ الرهيبة.

سرّعتُ الخطى على الرصيف، ولحقت بالفتاة.

- هذه أنت! كنت خائفاً أن أفقدك ...

التفت إلى صوتي وابتسمت بحنان.

- هل تقصدينَ المترو؟

- نعم- نظرت إلي الآن بثقة ، وكأنها تغفر إهمالي الأخير- نهارٌ رائعٌ اليوم. لقاءٌ مع شخصٍ رائع ... قبل ذلك ، كنت في متحف ليرمنتوف. كان هناك الكثير من الانطباعات، والمشاعر، والأفكار ... أريد تثبيت كل هذا بطريقة أو بأخرى، والجلوس بصمت، وأن أفكِّر بذلك، وأحلم ...

- عفواً ، أنتِ مثلي على ما يبدو، لستِ من سكان موسكو؟

- لا ، بالطبع! لكني أعرف القليل عن موسكو. اعتقدتُ أنَّ ثلاثة أيام كافية لرؤية المدينة، ولأشعر بعظمتها ، ولكن ربّما لن تكون الحياة كُلُّها كافية لهذا ...

- بالفعل. الكرملين وحده كم يعني! أتعرفين- فجأة قرّرتُ- أدعوكِ اليوم إلى مسرح الغجر ...

- أوه ، هذا رائع! لكننا لم نتعرّف إلى بعضنا بعد. اسمي ناتاشا.

شعرت أنَّ طلاءً ينكسب عليّ من الفرح العميق ، فأجبتها:

- يسرّني جدا! واسمي إيغور.

وأضافت الفتاة:

- أحتاج إلى تغيير ملابسي وإخبار الأقارب.

دخلنا في حديث، ونحن في طريقنا إلى مترو الأنفاق. اكتشفت أن ناتاشا أتت من دنيبروبيتروفسك. وتخرجت أيضا من الثانوية وتقدمت إلى المعهد الهندسي. تزور شقيقها المهندس الذي يعيش في ميتيشي.

تحدثنا بالروسية ، مع أني شعرت بلكنة أخرى في لسانها، وربما عندي كذلك.

- لو تعرفين كم أحبُّ الأدبَ الأوكرانيَّ - تاراس شيفتشينكو، وميخائيل كوتسيوبينسكي ، إيفان فرانكو ، ليسيا أوكراينكا ... ولكن ضعي في اعتبارك أنني لم أسمع اللغة الأوكرانية الحيّة. دعينا نتحدث كلّ بلغته.

وافقت دون فرح مُزيّف، وتحدثت على الفور باللغة الأوكرانية:

- بكل سرور، تعلم ، لقد أهشني مكسيم بوغدانوفيتش ابن بلدكم ، كما أنني أحب الشعر ومكسيم تانك. ومن بين كتاب النثر في بيلاروسيا أتذكَّرُ ياكوب كولاس، وكوزما تشورني، وإيفان شامياكين، وإيفان ميليز، وفاسيل بيكوف، وفلاديمير كوروتكيفيتش ... حتى أنني قرأت عدة كتب باللغة البيلاروسيَّة. لغتكم جميلة ومتناغمة ومرنة ...

- شكراً! أنا أعتقد ، صدقيني ، أنني أحب لغتي الأم كثيراً ، لكن اللغة الأوكرانية واحدة من أكثر اللغات رقَّةً على السمع وإيقاعيّةً في العالم. وأغانيكم تؤكد ذلك. عندما تسمعينها - يتوقف القلب من المتعة ...

- شكرا لك على هذا الإطراء. أنا لا أخالفكَ الرأي على الإطلاق - ابتسمت ناتاشا- إنها كذلك ، ولكن كم جميلٌ غناء فرقة «بيسنيار» وكم هي جميلة الألفاظ البيلاروسية التي تصدر عنهم! ..

تحدّث كل منا بلغته، وكنا سعداء وفرحين حتى أننا لم نلحظ المظهرَ المتفاجئ للأشخاص

الذين يسيرون بجانبنا.

لم يكن هناك الكثير من الوقت المتبقي قبل بدء العرض. قررت أن أمرّ بأقاربي، وآخذ التذاكر، وأخبرهم أنني سأذهب إلى المسرح برفقة فتاة. اتفقتُ مع ناتاشا على أنني سأنتظرها عند مخرج محطة مترو بيلوروسكايا.

جاء القطار الكهربائي.

همستُ، مُنتَقِلاً إلى مخاطبتها بصيغة المفرد «أنتِ» بشكل لا إرادي، وبصعوبة كسرتُ الرابطَ القوي الذي شدَّني إليها.

- أراكِ لاحقًا ، ناتاشا.

نظرتْ إلي بعينين صادقتين وسعيدتين.

- وإذا تأخرت ، فهل ستنتظر؟

حملها حشد من الركاب ، مثل التيار العاصف، بعيداً عني إلى منتصف العربة. رأيت كيف حاولت أن تتأخر ، كي لا تغيب عني ، وعلى الأرجح ، على أمل أن أقفز إلى القاطرة ، تنظر إلي منتظرة ...

- لا تتأخري! سأنتظرك - تمكنت من الصراخ قبل أن تُغلق الأبواب، حاجباً عني نصفها المشتت وابتسامتها اللطيفة ...

... انتظرتُ ناتاشا، بالقرب من مخرجِ مترو الأنفاق ، حتى بداية العرض.

لم تكن موجودة ... «لماذا؟ ماذا حدث، ربمّا خذلها النقلُ؟ أو أن الأخ لم يسمح لها؟ «

- لم أستطع الثبات في المكان. فجأة ، اخترقتني فكرة ثاقبة بحدّة ، وكأنّها عبرت من خلالي: «هناك مخرجان في المحطة!» هرعت مُندفعاً إلى المخرج الآخر. بعد قليل من الارتباك ، عدتُ فركضتُ إلى المسرح: «ماذا لو انتظرت بالقرب من مدخل المسرح؟» ولكن لم يكن هناك أحد عند المدخل أو في بهو المسرح. وعدت إلى مترو الأنفاق من جديد. تنقلتُ بين مخرج و آخر ، ركبت القطار وتوجهت إلى محطة «ف. د. ن. خا». وقفت عند المخرج حتى العاشرة مساء، آملاً أن تعود الفتاة، التي لم تجدني في المكان المحدد، إلى محطة الحافلات كي تغادر إلى أخيها في ميتيشي. حدقتُ عبثاً باهتمام في وجوه آلاف الأشخاص الذين رفعهم ورفعهم الدرجُ المتحرّك. لم يهدِئ أي منهم الألمَ المزعجَ والندمَ الذي لا نهاية له. لم يدفعْ شريطُ السلالمِ المتحركةِ بلا توقف، ناتاشا لمقابلتي. ما يزال هناك ثلاثون دقيقة كي أتجوّل في محطة الحافلات ، أودّع الحافلات إلى ميتيشي. آلمني صدغاي، خفقَ قلبي الشاب بألمٍ في صدري: «كيف خسرتك يا ناتاشا ؟! لماذا؟ أين أنت ؟! يا له من غباء ... «.

جررتُ نفسي بمشقَّةٍ إلى شقة أقاربي. لم أستطع النوم ليلاً. استعرضتُ شريطَ اليومِ مراراً وتكراراً في ذاكرتي. وأخيراً نمت مع فكرة حاسمة، بدء البحث في الصباح مع استعلامات المدينة، وإذا لم يؤد ذلك إلى النتيجة المرجوة ، فسأذهب إلى ميتيشي.

لم أفكِّر حينها بسبب سذاجتي، أنَّ من المستحيل البحث عن شخص من خلال اسمِهِ الأول في موسكو الضخمة.

توجهتُ في الصباح، بعد أن اقتنعت بعدم جدوى نيّتي الأولى، إلى محطة الحافلات، الواقعة بالقرب من محطة مترو «ف. د. ن. خا». اشتريتُ تذكرة للرحلة التالية إلى ميتيشي. حينَ وصلتُ تجولتُ في الشوارع مدة ساعتين ، نظرت في المتاجر. ونظرتُ عن كثبٍ إلى المارّة. فقدتُ الأمل بالتدريج في إيجادها ، ولم أقتنع بذلك، وبختُ نفسي لأني لم أسألها عن كنيتها أو عنوانها. كان بإمكاني أن أذهب معها أو أتجوَّل في المدينة، فالمسرح ينتظر. ولكن الآن لن تُعيدَ ما مضى، كان من الضروري أن أقرّر حينها، على الفور. لم يمنحني اليأسُ والغضب من نفسي الراحةَ. لكن ظهرَ عبر اليأس أملٌ وهميٌّ نادرٌ بلقائها. عاشت في داخلي، وأثارت قلبي، بعد ذلك أيضا. ولكنني وبعدَ سنوات عديدة أدركتُ لماذا لم تغادرني ...

عندما كنت أتجول في ميتيشي، فكرتُ في طرق جديدة للبحث، توصلت بشكل غير متوقع إلى استنتاج مفاده أنه يجب علينا البحث عن ناتاشا من خلال أخيها، الذي يعمل في مصنعٍ هنا في مكان ما. رأيتُ لافتة بالصدفة على أحد المباني القديمة: «مصنع بناءِ الآلات». توجهت إلى قسم شؤون الموظفين. رئيس القسم، الذي سألته هذا السؤال غير المعقول، لم يتمكن لدقائق عدَّة من معرفة من أنا وما الذي احتاجه، أليس الطبيبُ فحسب من يستطيعُ مساعدتي ... ولكن سرعان ما رنّ جرسُ الهاتف، وبعد بضع عشرات من الثواني، نظر إلي بشكل مريب، غيرَ مستوعبٍ وكأنّه يتساءل، من هذا الشخص غريب الأطوار، خرج رئيس القسم بسرعة. بقي هناك امرأتان، من موظفات القسم. توجهتُ إلى الأصغر. شرحت لها ما حصل. ابتسمت المرأة ونظرت بدفء ، وحاولت مساعدتي.

كم كنتُ سعيداً، عندما عثرت موظفة قسم الكادر، بعد بضع دقائق ، في أحد الملفات، على مهندس وُلد في مدينة دنيبروبيتروفسك.

انضمت المرأة الأكبر سناً إلى حديثنا:

- إذا كان هو الشخص المطلوب، فاعتبر أنّ الحظ قد حالفك، لا تنسى دعوتنا إلى حفل الزفاف ...

ابتسمتُ مرتبكاً.

طمأنتني مُساعدتي:

- سنستوضح الآن. ضربت رقم الهاتف المطلوب وقالت لي:

- اسأل بنفسك عن كل شيء ، لا تتوتر فقط.

استمعَ رجلٌ مجهولٌ بصبر إلى تفسيراتي وأسئلتي المشوَّشة، وأجاب بهدوء:

- لقد فهمتك، أيها الشاب. وسأكون سعيداً جدا بمساعدتك... أنا حقا من دنيبروبيتروفسك ، ولكن للأسف ليس لدي أخت. أنا لا أعرفُ حتى بماذا أنصحك و كيف يمكنني أن أكون مفيداً لك. اذهب أيضا إلى ...

سمّى لي مؤسّستين محليّتين، وكتبتُ بدوري عنوانيهما، عاد في هذه الأثناء، رئيس قسم شؤون الموظفين، وجلس بهدوء خلفَ طاولةِ مكتبه، وثبَّت صامتاً نحوي نظرةً متجمّدةً ، كما لو أنّه كان مشلولاً.

شرحت لي المرأتانِ الطيبتان، من قسم شؤون الموظفين، كيفَ الوصول إلى المؤسستين، فشكرتُهما وودعتهما، وبصعوبةٍ امتنعتا عن الضحك، عندما شاهدتا فم رئيسهما مفتوحاً، وعينيه حائرتين.

ومع ذلك، لم تتكلَّل عملياتُ بحثي التي أجريتها بالنجاح، وعدت في المساء إلى موسكو. وبعد يومينِ كان قطاري يُسرعُ إلى مينسك. نظرت من نافذة العربة. ملأ الروحَ حزنٌ لاذعٌ، بدا لا يقاوم، كتمَ صراخَهُ الناخر صوتُ العجلات فقط.

وكم بدت لي مدينتي مسقطُ رأسي عزيزةً، شافيةً ولطيفة وهادئة، ومريحة، وجميلة. وقد خففت ألمي قليلاً، ثمَّ أخمدته بمودة حركة الحياة الحيويّة.

... مرت إحدى عشرةَ سنة. تخرجت بنجاح في الجامعة. تزوجت. رزقتُ ابنةً وابناً. عملتُ في هذا الوقت مديراً لمتحفِ مكسيم بوغدانوفيتش الأدبي. وبما أنني مدير شابّ، فقد أُفِدتُ للدراسة في موسكو في معهد تطوير التأهيل المهني للعاملينَ الثقافيين في عموم الاتحاد السوفيتي.

وَحَدَثَ أنْ جرى التدريب العملي لمجموعتنا؛ المكوَّنة من مديري المتاحف الأدبية في جميع أنحاء البلاد، في متحف أنطون بافلوفيتش تشيخوف، الواقعِ على أتوستراد كودرينسك-الحدائقي. تعرفنا إلى خبرة العمل.

تذكرت وأنا أتجوّل عبر القاعات المحدَّثة، لقائي مع ناتاشا. تراءى لي أنَّها هنا، في مكان قريب، لكنني لا ألاحظها. ومض من جديد خط ألمٍ متقطِّع من جرّاءِ خاطِرٍ في اللاوعي: «الآن سوف تظهر أمامي...».

عندما انتهت الدراسة، اطَّلعنا في قاعة صغيرة على ملاحظاتِ زوّارِ المُتحَف الأكثر إثارة للاهتمام، فجأة (وكما لو أحداً أوحى إليَّ بذلك) طلبتُ أن يطلعوني على دفتر الملاحظات لتلك السنة، التي عرَّفنا فيها القدرُ أحدنا إلى الآخر أنا وناتاشا بشكل غير متوقع وفرَّقنا بطريقة سخيفة.

بدأت تَصفُّحَ الكتاب، ونظرت إلى الأسماء والتواريخ والتوقيعات... «إنّها هي! ملاحظتها، وتوقيعها وعنوانها في دنيبروبيتروفسك... «.

بدأتُ أقرأ بعد أن جلستُ وهدأت: "لقد عرّفني أنطون بافلوفيتش تشيخوف العظيم في بيته إلى شابٍّ جيّدٍ من مينسك. ولكنني فقدته فجأة. يا للأسف!.. ربما سيبحث هنا مرة أخرى ويجدني... «.

كتبتُ عنوان ناتاشا في دفتر مُلاحظاتي. و حفر في قلبي الندمُ والتقريعُ: «لقد جئت بالفعل في اليوم التالي إلى متحف تشيخوف، لكنني كنت في عجلة من أمري ومضيتُ إلى مسرح البولشوي، وإلا، لكنت على الأرجحِ قد خمّنت أو رغبتُ في إلقاءِ نظرةٍ على دفتر ملاحظات الزوّار...».

بدأت مساء في الفندق الذي سكنت فيه، أكتبُ رسالة إلى ناتاشا. لكنني سرعان ما وضعت القلم جانباً، وفكرت: «ماذا سيقدّم ذلك لها ولي؟ بالطبع، لديها أيضاً أسرة، ومن غير المعروف كيف سيتمُ تلقّي أخباري المتأخرة، و من الممكن أن يكونَ عنوانها قد تغيَّر... ومن ثمَّ ، هل يمكن إعادة ذلكَ الشيء- البعيد والنقي، الذي جمَعنا في موسكو في ذلك الوقت. ولا يُستثنى أننا بعد أن فقدنا بعضنا بعضاً، اكتسبنا المزيد - من الحلم الشبابي الصافي، وأكثر الذكريات سطوعاً، وإيمانا بشعور خالدٍ رائع وجميل... وربّما حدثَ أن كل هذا الذي ارتفع وسمى آلاف المرات قد انطفأ، وذاب في الحياة اليوميّة وتوقف عن التغذي بطاقة لا تنضب من الجمال الذي لم يُمس... مزّقتُ الرسالة التي كتبتها إلى ناتاشا، و العنوان أيضاً...

... مرت عشر سنوات أخرى. وكنا أنا وزوجتي ذات يومٍ من شهر آب نصطاف في مدينة يالطا.

خططنا أن نُكرِّسَ إحدى الأمسيات الغائمة لمتحف- بيت تشيخوف. لكن الطقس كان مشمساً وحاراً، ولم يسمح لنا البحر بالخروج من أحضانه الرقيقة. نعم، فجأة رأيتُ حلماً غريباً: وكأنَّ أحداً اتصلَ بي على الهاتف المحمول وحذروني بصوت غير مألوف، ألّا أنسى زيارة المتحف في الساعة 16.00...

كنتُ قلقاً طوال الوقت من الصباح حتى الظهر بشأن الحلم. ظللتُ أنظر إلى ساعتي.

وكلما أصبحَ الوقتُ أقرب إلى الإشارة الزمنية الغامضة، كلما أقنعت نفسي أنَّ من الضروري لي، على الرغم من الشمس الحارقة والبحر اللطيف، أن أزورَ متحف- بيت تشيخوف. بصعوبةٍ تمكنتُ أن أقنعَ زوجتي أن تبتعدَ عن الشاطئ. لكننا تأخرنا قليلاً حتى وصلنا. قابلنا أمام الشرفة بنظرة مَلولةٍ رجلٌ غير مألوف ، ربمَّا بسببِ القيظ، أو بسبب البيرة التي كان يحتسيها من زجاجة سعتها 2 لتر. كان يرتدي سروالاً قصيراً وجذعه عارٍ. بدا وكأنّه ابتسم ساخراً، قائلاً في نفسه ما لغريبي الأطوار هؤلاء يسرعونَ إلى المتحف في مثل هذا الوقت، حينَ يستمتع الجميع بالبحر؟ وقبل أن يسعفنا الوقت لترتيب أنفسنا، خرجت امرأة جميلة شابة من متحف منزل تشيخوف. تعرفت فيها بسهولة إلى ناتاشا من دنيبروبيتروفسك...

هاجمها الغريبُ الذي يحمل زجاجةَ البيرة قائلاً:

- تأخرت كثيراً! ما المثيرُ للاهتمام هناك؟ اللعنة، أنا هنا أتصبَّبُ عرقاً، وهي تتجوّل في الداخل...

مع ذلك، لم تُعر ناتاشا أي أهمية لكلماته، بل باطأت خطواتِها، حدقت في وجهي بثبات. ومرة أخرى، كما كان الحال في موسكو، اخترقني تيار كهربائي. وخمّنتُ مما بدا في عينيها، أن ناتاشا عرفتني أيضاً. لا أعلمُ حتى كيفَ، لكن زوجتي تمكنت من دفعي لدخولِ المبنى بشيءٍ من القوّةِ.

ونظرت في عيني متسائلة:

- ما الذي حصل؟ لكأنّ مغناطيساً جذبك... أو كأنكَ التقيت صديقاً؟

- بالطبع! منذُ واحدٍ وعشرينَ عاماً لم نرَ بعضنا بعضاً...

على ما يبدو، أخذت زوجتي كلامي على محملِ المزاح، وهدأت. عندما خرجنا من المتحف- البيت، لم يكن أمامنا أحد. ولكن الآن، بغض النظر عن الكيفية التي حاولت بها عدم الكشف عن أفكاري وذكرياتي التي استدعاها لقائي الجديد مع ناتاشا، ما استطعتُ أن أكونَ أنا نفسي كما في السابق، والتقطت زوجتي من وقت إلى آخر شرودي الغامض. ومهما حاولتُ تجنّبَ النظر من حولي، ومهما حاولتُ أن أظلَّ مهتماً بزوجتي ولطيفاً معها ، إلا أن الحلمَ الغريب واللقاءَ المفاجئ بناتاشا لم يتركاني لحظةً واحدةً.

بعد بضع سنوات، أثارتني ناتاشا من جديد...

اتصلت بي أختي الكبرى ودعتني إلى بيتها الريفي، الذي اشترته مؤخراً بالقرب من مينسك. كنت مسروراً: رغبتُ أن أكون في الطبيعة، وأن أرتاح من جميع الأعمال، وأرى كيف تدير أختي الأمور هناك، وكيف هو بيتها الريفي.

أعجبني المكان: إنه رائع- غابةٌ، خلفَ قرية قريبة ، وثمَّةَ مساحة واسعة من الحقول. وبينما كانت النساء مشغولات في أثلام الحديقة، انصرفتُ إلى ما أحب: أشعلتُ النار ووضعتُ على مَنصبٍ فوقه قِدراً من البطاطا. بعد نحوِ عشر دقائق اقتربت مني إحدى جارات البيت، وعرضت عليَّ طهي البطاطا على موقد غاز.

شكرتها، موضّحاً أن البطاطا المطبوخة في الهواء النقي، على الموقدِ الحطب، ألذ بكثير.

- أنت تتحدث البيلاروسية جيداً- انتبهت المرأة- – أمّا أنا فنادرا ما أتحدث بلغتي الأمّ...

- لماذا؟ من أين أنت... – وانتعشتُ؛ شاعِراً بلكنةٍ أوكرانيّة في حديثها.

- من دنيبروبيتروفسك...- أذهلتني إجابتها الهادئة فجأة.

شعرتُ منذ ذلك اليوم، باحترام خاص لتلكَ المرأة. اكتشفتْ في وقتٍ لاحق من خلالِ أختي أنني أكتب كتباً، فلم تفوت فرصة للتحدث إلي، ولا سيما أنني أمضيت عطلة نهاية أسبوع دائماً في البيت الريفي.

اقتربت ذات مرة، عندما كنت أطبخُ البطاطا في مرّةٍ تالية، بصحبةِ شاب وفتاتين؛ تلميذتين. أرادتا بشغفٍ رؤية «كاتب حي». تعرفت إلى الرجل على الفور. كان هو نفسه الرجل ذو زجاجة البيرة الكبيرة، الذي رأيته أنا وزوجتي في يالطا أمام شرفة متحف- بيت تشيخوف. إحدى الفتاتينِ كانت من مينسك، والأخرى - أوليسيا - ذكَّرتني بطريقة ما بناتاشا (ولم أكن مخطئاً)؛ جاءت في زيارة مع والدها من دنيبروبيتروفسك. لم أرفع عيني عنها، أمن المعقول ذلك: إنها أمُّها مسكوبة في قالبٍ جديد...

عندما غادرتِ الصبيّتانِ برفقةِ الرجل، اشتكت الجارة واثقة بي:

- استدعيتهم من أوكرانيا... الأمر صعب هناك الآن. الطفلةُ سيرتاح، وزوج ابنة أختي تحت إشرافي الصارم هنا: في بعض الأحيان يسرف الوغد في الشراب... ولكنَّه هنا، في مينسك، يكسبُ مالاً جيداً إضافيّاً...

أحضرتُ في المرَّة التالية كتبي مع إهداءٍ كتبتهُ إلى جيراني في البيت الريفي. وقعت اثنين لأوليسا...

قالت الفتاة:

- وأمي تحب الأدب البيلاروسي وكل شيء عن روسيا البيضاء: الأفلام والكتب والبرامج التلفزيونية... أرادت أن تأتي معي، لكنها لم تتمكّن...

أضافت الجارة:

- ستأتي الصيف القادم مدة شهر كامل. و ستكون مسرورة جداً بمقابلتك.

شعرتُ برعشةٍ من حنوٍّ تعبر جسدي، لكنني لم أجب، بقيتُ صامتاً بشأن حقيقة معرفتي بناتاشا.

مرّ الصيف سريعاً. غادرت أوليسيا ووالدها إلى دنيبروبيتروفسك، اشتقت لمحاورتي الصغيرة مُحبَّةِ المعرفة. ثم تكرّر سقوط الأمطار، وحدثَ أن سافرتُ في مهمات عملٍ داخل بيلاروسيا، وانشغلتُ، وما ذهبتُ أبداً إلى البيت الريفي مرة أخرى، إلى المكان الذي كان من الجيد التحدث فيه، وتنفس الهواء النقي المشبع برائحة الصنوبر.

كنت أفكر في الصيف المقبل، في اللقاء القادم بناتاشا. بالطبع، من دون أيّة آمال خاصّة وأوهام رومانسية. نمت أفكاري وتوقعاتي مع اقتراب الربيع، بانتظار اللقاء، إلى قلق لا يمكن تفسيره وتوترّ مرتجف. ومع ذلك، ليس عبثاً أن يقال أن الشخص يفترض، ولكن الرب... هو من يوزّع، اكتشفتُ في آذار، أن أختي باعت البيت الريفي...

كنت على وشك أن أسأل وأهدأ، ولكن ما هي إلّا أيام قليلة حتى تراءى لي حلم كان فيهِ شبح غير مرئي، لكنّه قديرٌ وصاحب سلطة، نطق عبارة واحدة فحسب: «لا يمكن الهروب من المصير...».

2. في منتصف الطريق

ترجمة: د.فريد حاتم الشحف

- المحطة التالية هي الساحة المركزية- أعلن سائق الحافلة.

كان فالنتين قد استعد للخروج، حين لاحظ فجأة وجهاً مألوفاً. خفقَ قلبه بقوَّةٍ وهياج: «إيلينا؟ أيُعقل أنها هي؟».

تراجعَ عن الباب. ولم يعد الآن يرفع عينيه عن المرأة التي كانت تجلس بجوار النافذة في نهاية الحافلة.

فكّر «لا يمكن أن تكون هي، لعلَّهُ استشبه بها- إنّ إيلينا ما تزال تعيش في بوبرويسك... مع أنَّهُ لم يسمع عنها شيئاً منذ سنواتٍ عدة...»

خمّن فالنتين بالنظر إلى السلة المَضفورة التي كانت تضعها في حضنها، أن هذه المرأة ذكَّرته بزميلتهِ التي كانت تذهب إلى سوق كوماروفسكي. والآن موسم الثمار في أوجه. تذكَّرَ المروجَ المشمسةَ الخلَّابة في غابةِ منطقة مسقط رأسه، وحتى أنّه شعر للحظة برائحة الفراولة الرقيقة والمدغدغة.

في تلك اللحظة نظرت المرأة نحوه، لكن نظرتها ظلت هادئة ومُنضبطة.

« لا، مع ذلك ليست هي- حزنٌ مزعجٌ خيّم على قلبه- ولكن بالمناسبة... يمكن لها ألّا تعرفني- كم من السنوات قد مرّت...».

كانت المرة الأخيرة، التي رأى فيها أحدهما الآخر، بعد حفلِ التخرّج المدرسيّ. وقد تركت تلكَ المصادفة أثراً سيئاً ومؤلِماً في ذاكرته. التقى فالنتينُ إيلينا في نادٍ بقريةٍ مجاورة، كان قد جاءَ مع أصدقائه. تجمع كثيرٌ من الخريجين. بعد عرض الفيلم، بدأ الرقص. رقصَ نيقولاي أكثرَ من غيره مع إيلينا؛ نيقولاي الشاب الوسيم الجريءُ الذي حَضَّرَ نفسهُ لدخولِ الجامعة. وما كانَ أحدٌ في المدرسة يشك بذلك. فهو طالبٌ موهوبٌ وذو قدراتٍ وواسع الحيلة.

ورقص فالنتين مرَّةً مع إيلينا. أوه، يا لها من لحظات حلوة! غمرتهُ المشاعرُ السريّة الدافئة، وابتهجَ قلبه بالسعادة. أراد أن يلتصق بالفتاة ويقول لها : «أنا أحبّك بقوَّةٍ، بقوَّةٍ، وبرقّةٍ، وحنوّ! ولا أستطيع العيشَ من دونك!.. «لكنّه لم يجرؤ، وحدثها عن الرحلة إلى موغيليف، وسألها إلى أي فرعٍ ستنتسب بعد الثانوية. وحتى أنَّه لم يعترف أنه ينوي إرسال وثائقه إلى كلية الصحافة...

حينما انتهت الرقصات، تبع فالنتين يلينا ليرافقها إلى منزلها. ظهر نيقولاي بجانبهما. ساروا في البداية معاً، وحاولوا التحدث. ثم كَفّوا عن ذلك، لأن الحديث كانت غير طبيعيٍّ، ومتوتر. باطأ نيقولاي بعد مرور بعض الوقت خطواته، وأوقف فالنتين، حتّى إذا ابتعدت إيلينا عشر خطوات، قال بهدوء:

- أرى أنك تريد البقاء مع إيلينا... لكنّي أحبّها... وأنا صديقها... اتركنا. هل تفهم؟..

أجبرت قوّةٌ عنيدة فالنتين على الاعتراض:

- ماذا، تقول لي إنني «شخص غير مرغوب فيه»؟ وإذا لم أوافق؟..

توقف نيقولاي، وصمت دقيقةً. وفجأة اقترح بحزم:

- في هذه الحال، ستقررُ كل شيء بنفسها- نادى بهدوء، ولكن بثقة- إلينا! فالنتاين يريد أن يسألك عن أمرٍ ما...

شعر فالنتين أن حدثاً مؤلماً وغير سار، يمكن أن يحدث الآن، وأنَّ من الأفضل له أن يغادر بالسرعة الممكنة، قبل أن تصل إيلينا. ولكنّه تجمّد في مكانه.

قال نيقولاي:

- سأنتظر على المقعد، أشعل سيجارة وتنحّى جانباً.

قالت إيلينا بنوع من الحزن:

- تعرف، فالنتين، اذهب إلى المنزل. سيرافقني نيقولاي...

نطقت كلماتها بهدوء ونعومة، ولكنّها بدت مسموعة للعالم بأسره. تسمَّرَ فالنتين في مكانه. كان الأمرُ معيباً ومهيناً ومؤلماً...

اقترب فالنتين في أثناء توقّف الحافلة عند المحطَّةِ التالية، أكثرَ من المرأة الشابّة. اختَطَفتْ نظرَته في هذه اللحظة، واشتعلت ابتسامةٌ مّدهشةٌ فرحةٌ على وجهها.

- مرحباً إيلينا! - لم يلاحظ حتى كيف أفسحَ الركابُ المجال لمروره. ونهضت هي للقائه.

- مرحباً يا فالنتين! أنت لم تتغير تقريباً.

أجاب مازحاً:

- لقد أخبرتك أثناء حفل التخرج: أولئك الذين لديهم شغف بالأدب يظلون دائماً شباباً ومُلْهَمين.

خرجا إلى شارع فيرا خوروجايا. تدفقت تيارات بشرية حيّة من جميع الجهات وانسكبت تحت قبةِ السوق المغطاة.

اقترحت إيلينا:

- لا يمكن الحديث هنا: ضجيج. فلنذهب إلى مكان ما في حديقة ساحة.

- انتظري، أتيتِ لشراءِ الفاكهة. هيّا نشتريها أولاً.

أحبّ فالنتين الوجودَ في البازار، مع أنّ وقته لم يكن دائماً كافياً لذلك، وقليلاً ما استطاع الحضور إلى هنا. كلُّ شيءٍ هنا ذكَّرَهُ، وهو الريفي السابق، بطفولته ومسقط رأسه. ولا سيما حديث الباعة. واشترى عندما سمع فحسب الحديث القروي البسيط. واشترت إيلينا دون مساومة، فراولة عطرة على ما يبدو ، وكيلوغراماً من التفّاح الأبيض، وتوجها إلى المخرج.

- ألا تعيشين في مينسك؟

- كلا. جئت لزيارة عمتي. أمّا الفراولة والتفاح – فهي لابني. نحن الاثنين هنا. سنغادرُ غداً...

- حسنا، سأُريكِ إذاً أجملَ مكانٍ في مينسك.

استقلا الحافلة من جديد وانطلقا، ترجَّلا بعد عدّة مواقف. كان المكان المفضّل لفالنتين حديقة يانكا كوبالا.

لاحظت إيلينا ذلكَ قائلة:

- وأنا أحبُّ هذا المكان أيضاً. كنت هنا في الصيف الماضي، وحتى من قبل في هذه الحديقة. بالمناسبة، لقد اتصلت بك، ولكن لم يرفع سمّاعة الهاتف أحد... وصلنا يومها في رحلة سياحية. أذكر متحف كوبالا جيّداً. أنت تذكر، لقد أحببت الأدب كثيراً أيضا، حلمتُ بتدريسِ اللغةِ والأدب في المدرسة، وأصبحتُ كيميائيّةً.

مشى فالنتين وإيلينا، بعد أن وقفا قليلاً بالقرب من تماثيل الكوبالينكيات* البرونزيّة، حيثُ تحت رقصة النافورة «كنَّ يغمسنَ» الأكاليل في الماء، وحيث يتنفسُ الشعرُ وجمالُ الحياة، إلى الطريق المظلل في الحديقة وجلسا على مقعد.

- حسناً، أخبرني أنت أولاً، لكن بكل شيء. سمعت عنك من أصدقائنا، وأعطوني رقم هاتفك. قرأت لكَ مقالاتٍ وقصائدَ وقصصاً. ورأيتك ذاتَ مرة على شاشة التلفزيون. لكني لا أعرف عنك أكثر من ذلك، كيف تعيش، وكيف عشت، وأين تعمل...

أصبحت عيناها أكثر زرقةً، وكان شعرها رائعاً ومُجعداً كما في سنوات الدراسة. ولكنَّ التعبَ والحزنَ اليوميَّ اخترقَ الفرحَ الخالصَ النقيَّ البادي على الوجه.

- أتعرفين، اعتقدت كل هذه السنوات أنني سأراك إذن واضحةً للغاية، ومشرقة،

كوبالينكا: اسم ابنة آلهة الحب الوثنية كوبالا، وعيد كوبالا المكرّس لها، يُحتفل به في ليلة من ليالي تموز الصيفية. تقول الأسطورة أنّها تُسعد من يجد في الغابة سراخس مُزهر ويرميها في الماء. (المترجمان).

وقريبة... أردت حقاً مقابلتك... ذات مرة، عندما سمعت أن قريتك هُدِمت وانتقلَ والداك بعيداً، تملكني الخوف، خوف ألّا أراك...

- زرتُ مؤخراً مسقطَ رأسي مع ابني، يعيش عمي في قرية مجاورة. أطلعت روما على المكان الذي ولدت فيه وترعرعت. كان يرغبُ كثيراً أن يراه... كانَ الأمرُ مرّاً لا يطاق في روحي... الحقول المحروثة والشجيرات البرية في كلّ مكان. تساءل ابني: «أمي، أين ألعابك التي أحببت اللعب بها؟ هل دفنوها؟..».

- قريتنا تموت أيضاً. انتقلَ الأبوان إلى مكانٍ بالقرب من مركز المقاطعة. لكنَّ الأخت الكبرى تعتني بمنزل الوالدين. كل عام أسافر لعشرة أيام، لا مكان أفضل من قريتي للاستجمام...

صمتا لبعض الوقت.

- هل تخرجت في الجامعة؟

- نعم، في كلية الصحافة. خدمت في الجيش. وعملت في صحيفة شبابيّة. ودافعت عن أطروحة الدكتوراه. أصدرت كتابين. الآن - في العمل التدريسي. تزوَّجتُ منذ كنتُ في السنة الثالثة. الزوجة مهندسة. تربي ابنتين. عملي ممتع، ولي أصدقاء جيدون، وزملاء، وخطط إبداعية، ونشاطات اجتماعية.

وكفَّ عن الكلام، لكنَّ كلماتٍ رقيقةً أخرى تفجَّرتْ من روحه وعلقت في حنجرته. أراد أن يقول لها إنَّه كان يبحث عنها، دون أن يعرف اسم عائلتها الجديد، وإنَّه كان يفتقدها دائماً وفي كل مكان؛ هي وحدها – اليقظة، والدقيقة، والمرحة والمحبوبة جدّاً.

- تعرفين يا إيلينا، لقد طلبت كل هذه السنوات الصفح منك عن آخر حفلة لنا... سامحيني...

- أنتَ سامحني... هل زرت مدرستنا ولو مرة واحدة على الأقل؟ جئت ثلاث مرات وأنا طالبة إلى لقاءِ الخريجين. لا أدري لماذا لم تكن موجوداً ولو مرّة واحدة. لكنَّ روزا سيمينوفنا كانت تقرأ دائماً قصائدك...

- كنا نتراسلُ ، ورأينا بعضنا بعضاً مرات عدة، عندما زرتُ والدي لقضاء إجازة. وعندما وصلت برقية تقولُ إنّ مُعلمتنا المحبوبة ماتت، كنتُ في رحلة عمل في الخارج...

- هل أخبرتك بأي شيءٍ عني، هل كتبت لك؟

- كلا. لكنها كتبت أين تدرسين.

- لقد عرفت روزا سيمينوفنا بكل شيء.

- ماذا كل شيء؟

- عرفت أنني كنت ألتقي نيقولاي، لم توافق على ذلك. وأنا لم أفهمها حينها. وازدادَ إعجابي بنيقولاي أكثر، كان حاسماً، وواثقاً من نفسه، وحلمَ بإزاحة الجبال. أتذكر أنه كتب في الاستبيان أنه سيذهب إلى الجامعة، وأنتَ - إلى المدرسة المهنيّة. ولكن حدثَ عكس ذلك...

- التقيتُ ذات مرة نيقولاي في موغيليف. كان يعمل في المصنع حينها. كُنّا أصدقاء تقريباً في المدرسة، حسدتُه قليلاً. كنّا سعيدين للغاية حينَ التقينا بعضنا بعضاً. تجولنا في المدينة وتحدثنا بشكل جيد. تحدثنا عنك بصورةٍ راقية. يبدو أنّك جعلتِنا مقرّبين أحدنا من الآخر... كنت قد تزوجتِ في ذلك الوقت. أحبك نيقولاي حقاً. لا أفهم لماذا لم يجعله الحبّ أقوى، ولم يساعده في التغلب على الصعوبات... طُردَ من المصنع لاحقاً بسبب الشرب والغياب... أخبريني عن نفسك، كيف تعيشين؟

- لا يوجد شيء مُميّز أقوله. تخرجت في المعهد المتوسط التقني، وتزوجت، أعيش في بوبرويسك، وأعمل في مصنع «بيلشين» للإطارات. لم يحالفني الحظ بزوجي، تطلقنا. ابني- رائع. كثيراً ما أسافر إلى والدتي...

صمتَتْ. وصمت فالنتين. وزقزق زرزورٌ في مكان ما في ممرّ الزيزفون. اشتعل النهارُ، وصبَّت شمس تموز قيظها، ولكن اندفعت من شارع سفيسلوتتشا برودة مُنقذة. وفاحت رائحة العسل - رائحة حلوة فاحت من نباتات الزينة المزهرة.

نهضَ فالنتين و إيلينا ومشيا في ممرٍ صنعتهُ الأشجار. توقفا أمام نصب يانكا كوبالا الضخم. قال الشاعرُ المتألقُ لكلٍ منهما الكثير.

واقترح فالنتين:

- هيّا نذهب إلى السينما.

- روما ينتظر، وستقلق عمتي...

- إذا تعالي نأخذ روما وتزورانني. وسترين أين أعيش، وسوف أعرّفكما بعائلتي.

نظرت إلى عينيه بفرح واضحٍ، ثم نظرت جانباً إلى البعيد، وفكرت للحظة.

- كلا. أخشى أنهم لن يفهمونا... لكن دعنا نذهب إلى السينما.

واتفقا على اللقاء في سينما «أكتوبر».

فكّر فالنتين في طريق العودة إلى المنزل، بكيفية إخبار زوجته بكل شيء، وما إذا كان الأمر يستحق القيام بذلك. كانت العلاقة بينهما بعيدة عن المثالية. قليلاً ما كانت غالينا تهتم بعمله، وانزعجت عندما كان يقضى وقتاً طويلاً في المكتبة، ويسافر إلى المناسبات الأدبية،

ويتمعن في المخطوطات والكتب. عَدَّتِ الزوجة كل هذا ثانوياً في حياتهم الأسرية، وليسَ مهماً على سبيل المثال، مثل ضرب السجاد، أو الذهاب إلى متجر البقالة أو المساعدة في المطبخ...

سأل من عتبة البيت:

- هل تمانعين أن أخرجَ مساءً من البيت؟ تصوّري – التقيت صديقاً من أيامِ المدرسة. لم أره منذ عشر سنوات! قررنا الذهاب إلى السينما... لن أتأخر كثيراً... صمتَ عندما رأى الانزعاج في عيني زوجته.

غادر فالنتين المنزل بعد ساعة. لم تكن إيلينا قد وصلت إلى المكان المحدد. اشترى تذكرتين للعرض التالي، انتظرَ بفارغ الصبر ظهورَ زميلته السابقة في الصف، لكنها لم تظهر في بداية العرض.

بعد عشرين دقيقة اقتربت منه امرأة مجهولة، وسألت:

- عفواً، هل أنت فالنتين؟

- نعم...

- هذه لك من إيلينا- أعطته ورقة ما. فتحها مرتبكاً، ولم يقلْ للمرأة المغادرة أي كلمة. بدأ محموماً يقرأ:

- فالنتين! سامحني، لم أستطع القدوم. اليوم فهمت أكثر مما مضى، بأنّكَ أنتَ من كان يجب أن يبقى في تلك الليلة المشؤومة. أنا عاقبتك وعاقبت نفسي. خشيتُ هذا الاكتشافَ عندما التقيتك.

كنت تبحثُ عني كل هذه السنوات، لتعتذر عما حدثَ ذلك المساء، للتخلص من الذكريات التي تُعذبك... ولكن لماذا، لماذا توقفت في منتصف الطريق، وما حاولتَ أن تصل إليّ؟ الآن لا يمكنُ تصحيح المصير، لن تعيد أي شيء... لا تبحث عني. وداعا. إيلينا «.

وقف طويلاً في مكانه، غير قادر على الحركة، على الخطو خطوةً واحدة، تملّكه إحساس مؤلم بفقدان أمله الأخير، الذي كان حتى وقت قريب، مثل شمس الصباح، يضيء روحه الوحيدة...



يلماز غوني
الأدب .. والسينما

د. حسن حميد

قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يلماز غونيَ مخرج وممثل ومؤلف كردي،

ولد في قرية اينجه التابعة لمدينة أضنه في عام 1937 من أبويين كرديين. دخل عالم السينما عام 1957 كمساعد مخرج للفيلم أبناء من هذا الوطن. حصل على 17 جائزة سينمائية أهمها السعفة الذهبية من مهرجان كان للأفلام السينمائية عن فيلمه الأشهر الطريق عام 1982الذي يتحدث عن الحياة الصعبة في كردستان الشمالية وقد أخرج غونيَ نصف هذا الفيلم وهو في السجن. سجن غونيَ عدة مرات بسبب مواقفه السياسية وكتب وأخرج عدداً من أفلامه وهو في السجن، حيث كان يوجه زملائه أثناء زيارته في السجن عن كيفية إدارة الكاميرا والمشاهد التصويرية. هرب من السجن وتوجه إلى فرنسا حيث توفي هناك عام 1984 وشارك في مراسم تشييعه أبرز الشخصيات السياسية في فرنسا. كان يكتب أفلامه باللغة التركية كذلك جل تمثيله كان باللغة التركية لأن النظام السياسي في تركيا كان يمنع من إنتاج أفلام باللغة الكردية.

مثل وأخرج غونيَ أكثر من 110 أفلام سينمائية.

ما كان لأحد من عارفي يلماز غوني الكاتب والسينمائي التركي يتوقع لهذا الشاب المتمرد، المتفلت من عقال الضوابط الاجتماعية، والأوامر الإدارية، وقيود العادات والتقاليد، أن يغدو كائناً له صيته وشهرته، وكتاباته وأفلامه، وحضوره في مجالي الكتابة والسينما، وشهرته في مجال الصحافة والإعلام بوصفه شخصاً شهيراً.

عاش يلماز غوني طفولة مشقاة صعبة، في الريف التركي الذي يعاني من الجهل والفقر والحرمان واليأس والإحباط والعدوانية، ولم ينتظم طويلاً في المدارس التي انتسب إليها بسبب ظروف أسرته التي تورطت في حادثة قتل، فأقتيد أفرادها إلى السجن، وبقي يلماز غوني وحيداً يتابع دراسته من جهة، والعمل أجيراً لإعالة نفسه من جهة ثانية، فقد عمل في المحال التجارية (البقاليات)، وفي دكاكين اللحامين، وباعة الخضار والفواكه، وفي دور السينما كمشغل للأفلام، وفي المزارع البعيدة عن المدينة، وحمالاً في الأسواق، ولم ينج من مصاعب الحياة ومشوة الظروف إلا عندما نال الشهادة الثانوية وبجهود خارقة، وانتسب إلى معهد السينما ليتعلم أسرار هذا الفن الذي أحبه منذ طفولته.

ولد يلماز غوني في إقليم أضنه سنة 1937، في أسرة شديدة الفقر، لأب يعمل يوماً أو يومين في الأسبوع، وأم لا تعرف القراءة والكتابة أغرقت الأسرة بالأطفال والأسئلة الباحثة عن الطعام والكساء والتعليم والأدوية والظروف الاجتماعية الأفضل، لم يعرف أي اجتهاد في المدارس، مثلما لم يعرف أي ثناء من معلميه ومدرسيه لأن نجاحه متروكاً لظروف غامضة، كان شقياً متمرداً بين أترابه، كثير الأسئلة، طموحاً لأن يكون صاحب مهابة وحضور.

حين حاز الشهادة الثانوية وانتسب إلى معهد السينما، اعتنق الأفكار الاشتراكية التي رأى فيها المخلص له ولأمثاله من كل شرور السياسة، والغنى، والاضطهاد، والتفاوت الطبقي، والفقر، والجهل، والأسئلة المُرّة، ولكنه وبسبب نشاطه السياسي، ومشاركته في الأنشطة السياسية من تجمعات، وتظاهرات، اعتقل مرات عدة، الأمر الذي جعل تخرجه من معهد السينما أمراً من الصعوبة بمكان، لأنه ما إن كان ينتظم في الدراسة حتى يعاد اعتقاله عن الدراسة مدة الاعتقال.

وبسبب من هذه الاعتقالات، والشبهة السياسية غيرّ يلماز غوني اسمه الأصلي (يلماز حميد بوتون) إلى يلماز غوني ، وراح يوقع به مقالاته التي يكتبها في

الصحف والمجلات، ولأنه لم يجد مجالاً سينمائياً يلتحق به بعد تخرجه من معهد السينما، زاول أعمالاً كثيرة لكي يتكفل بإعالة نفسه، وكان من بينها أنه حاول مع أصدقاء له إصدار مجلتين، الأولى عنوانها (دوروك)، والثانية بعنوان (بوران) عرفتا بالنفس التقدمي والاشتراكي، وعرفت المجلتان حضوراً ثقافياً مميزاً، غير أن صدورهما توقف بسبب عدم القدرة على تمويل أعمال الطباعة والتوزيع، كما مارس الكتابة للسينما، لكنها لم تعد عليه بما كان يأمله من شهرة، ناهيك عن أنها لم تسهم في تحسين ظروفه المعيشية، وكتب العديد من القصص القصيرة التي نشرها في الصحف والمجلات التركية، لكنها وبدلاً من أن تعود عليه بالنفع، عادت عليه بالملاحقة من الشرطة التركية السرية، فإقتيد إلى السجن مرات ومرات، وقضى في المعتقلات ما مجموعه سنوات من القلق والخوف والانتظار.

كتب يلماز غوني روايته (الأعناق الملوية) التي وطدت شهرته في الأوساط الأدبية التركية، وتناولتها أقلام النقاد الأتراك بالمديح، الأمر الذي جعلها تحوز جائزة أورهان كمال الأدبية، وكادت هذه الجائزة أن تعصف بكل أحلام يلماز غوني السينمائية، وهو الذي عشق السينما والأدب بجنون، وهو القائل: فهي العلوق بالاشتراكية، والتقدمية، ومناصرة الفقراء والمعدمين للخلاص من واقعهم المأساوي الذي يقف وراءه أهل الغنى، وثقافة الغنى، ونشوة الاستبداد التي يعيشها المستبد الظالم.

وجاءت رواية يلماز غوني الثانية (صالبا) التي طارت بها الشهرة لأنه استودعها كل ما جاشت به نفسه حول الريف التركي، وما عرفه، وماعانه من شظف، وظلم، وفقر، وحرمان داخل أسرته، وما عرفه الريف التركي من ضروب الجهل والتخلف والظلم، وقسوة الإقطاع، وسطوة جهاز الشرطة الخادمة لرغبات المتنفذين من الإقطاع، وأصحاب الرساميل الذين أنشؤوا بعض التجمعات الصناعية، فاستغلوا العمال أبشع استغلال، وجعلوا منهم أجراء وليس مشاركين في الإنتاج.

صدرت رواية (صالبا) سنة 1975 فطارت بها الشهرة إلى حد أنها طبعت سبع مرات خلال سنة واحدة، أي بمعدل طبعة جديدة كل شهرين أو أقل، وترجمت مباشرة إلى العديد من اللغات العلمية، ومنها الألمانية، والإنكليزية، والفرنسية، تدور أحداث الرواية حول شاب ريفي اسمه محمد عبد الرحيم صالبا من منطقة

الأناضول، يعيش حياة الكفاف، والأسئلة الموجعة، والتردد، والخوف، والقلق، والإحباط، يترك المدرسة في فترة الثانوية، أي مع مستهل الشباب بعد أن تورّطت أسرته بحادثة قتل، فأودع أفرادها السجن، وينجو محمد صالبا، فيهرب مع صديق له (ترك المدرسة أيضاً) إلى مدينة اسطنبول المدنية التي يعيش ما بين القديم التركي، والحديث الأوروبي، والتي تتناهبها حالات الفساد، والعبث، والسرقة، والجريمة مجاورة مع التطور، والأنوار، والعمران.

يعيش صالبا حياة الصعاليك في أكواخ الصفيح، والخانات الرطبة الوسخة، والأقبية التي لا تعرف الشمس، وبذلك يعيش الحياة الأكثر بؤساً وانحطاطاً في مدينة الأنوار اسطنبول، ويقترف أشنع السلوكيات وأبغضها من أجل الحصول على لقمة العيش الأمر الذي يجعله طريداً للشرطة السرية، فيقبض عليه ويودع السجن، حتى لتبدو حياته داخل السجون أطول من حياته خارجها.

وفي نهاية الرواية، نرى صالبا (وهذه الكلمة تعني التمرد)، وهو يوافق حياته ليرى ماذا جنته عليه أفعاله الفردية، ونزعته للخلاص من عقابيل الحياة الاجتماعية القاسية بمفرده، فيقر بعجزه عن تطوير حياته، والخلاص من المعوقات التي تحيط به، لذلك يرمي بنفسه وسط الناس، بعيدين عن المشردين المهمشين لقناعته بأنهم عاجزون عن انتشال أنفسهم من مفاسد الحياة التي يعيشون، لقد أحس (صالبا) أن لا منقذ له سوى العيش وسط الناس ومعهم.

الرواية مكتوبة بأسلوب السيرة الذاتية لأنها تتقاطع مع سيرة حياة يلماز غوني نفسه، وهي كتابة مقطورة المشاهد وبانسيابية وإثارة وجاذبية تشيل بها الغرابة والدهشة اللتان تكسران باستمرار أفق التوقع لدى القراء، ولعل نجاحها يعود إلى أمور عدة، ومن أبداها المشهدية السينمائية المعتمدة على الإبهار، والصورة، والجاذبية، والغرابة، وكذلك المقدرة الأدبية، والسيطرة على السرد الروائي الذي يجول في حياة (صالبا) مثلما تجول المرايا الراصدة لجوانب بادية، وأخرى مضمرة من حياته وأحلامه، ثم إن نجاحها يعود إلى الروح التراجيدية التي تحلّى بها (صالبا) كمناضل ريفي عرف القهر والإحباط، فسعى إلى طيّهما وتنحيتهما بعيداً، وشق دروب موصلة إلى دنيا الأحلام.

وعلى الرغم من أن رواية (صالبا) عرفت شهرة عالمية، إلا أنها لم تستطع

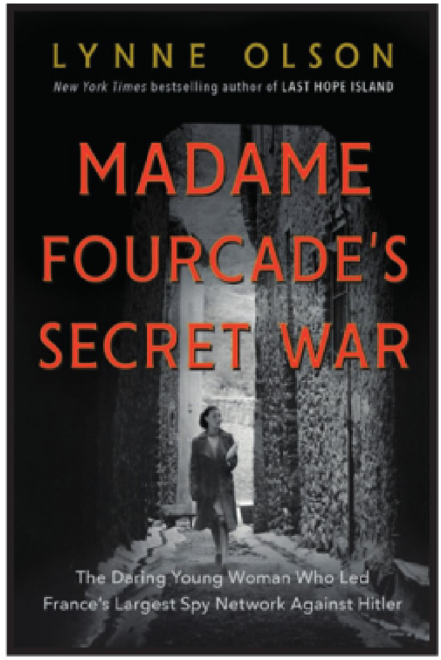
انتشال يلمز غوني من عالم السينما الذي غرق فيه حتى أصاب براعة وشهرة نادرتين، فقد بدا نشاطه السينمائي عام 1958 كمساعد مخرج،ومساعد كاتب سيناريو، وممثل، ومخرج، لقد عمل ممثلاً في أكثر من مائة فيلم، أما أهم أفلامه فهي: أنا أعيش كلما ازددت موتاً، وقانون الحدود، والنهر الأحمر، والقاتل الضحية، وجومالي النحيل، وسيد خان، والأمل، والمرثية، والأب، واليائسون، ونال على بعض منها جوائز عالمة مهمة، وعُدّ واحداً من أهم أعلام السينما، وعُلقت صورته على جدران متحف السينما الدولي، وصار حضوره السينمائي في المهرجانات السينمائية حدثاً فنياً.

أما عديد الجوائز التي فاز بها عن أدواره السينمائية في التمثيل، والكتابة، والإخراج فهو سبع عشرة جائزة دولية.

لقد وعى يلماز غوني بحق أنه نهر له ضفتان، الأدب والسينما، الكلمة والصورة، كما أنه وعى بأن الحياة الصعبة، والمعاناة الأليمة هما معاً البيت الذي يصنع الرجال ذوي المُكنة والعزيمة، وهما معاً من يقرب أبناء الطبيعة من عالم الشموس الوهّاجة.

لين أولسون

الحرب السرية للسيدة فوركيد



ترجمة: د. حسين صالح
أستاذ جامعي من سورية

• منذ الحرب، كان هناك الكثير من الكتب والأفلام حول المقاومة الفرنسية المتمثلة بالجماعات والأفراد المتخصصين في أعمال التخريب وغيرها من أشكال التمرد المفتوح ضد النازيين، لكن بقدر ما كانت السيدة فوركيد وشبكتها وإنجازاتها رائعة وذات تأثيرهائل على نتائج الحرب، فأنها بقيت بالفعل مجهولة ولم يظهر إلا القليل عنها، أو فيما يتعلق بأية منظمة استخباراتية أخرى، وحظيت على القليل في أعمال المؤرخين والروائيين والمخرجين السينمائيين. ويعزى ذلك في المقام الأول إلى سرية عملياتها، وثانياً إلى وجود سبب رئيس آخر وراء الغموض النسبي للسيدة فوركيد بصفتها قائدة أنثى والذي لاينسجم مع الرواية التاريخية التقليدية للمقاومة الفرنسية، «أي أن جميع قادتها كانوا رجالاً.» حتى يومنا هذا، استمر مؤرخو المقاومة في الاعتقاد بأنه لا توجد نساء يقدن شبكات المقاومة، متجاهلين بشكل صارخ عمل ماري مادلين فوركيد» ، كما لاحظ المؤرخ البريطاني سميث (J.E. Smyth).

الجزء الأول: لمحة عن مؤلفة الكتاب لين أولسون (nosIO ennyL)

لين أولسون مؤلفة الكتب التاريخية الأكثر مبيعاً في نيويورك تايمز (New York Times) والتي تدور معظمها بطريقة أو بأخرى حول الحرب العالمية الثانية والدور الهام لبريطانيا في هذه الحرب. لقد وصفت وزيرة الخارجية الأمريكية السابقة مادلين أولبرايت الكاتبة أولسون بـ «مؤرخة عصرنا الأولى في السياسة والدبلوماسية في الحرب العالمية الثانية». وكان من أحدث كتب أولسون الكتاب المذكور أعلاه بعنوان «الحرب السرية للسيدة فور كيد: الشابة الشجاعة التي قادت أكبر شبكة تجسس في فرنسا ضد هتلر». أما عناوين كتابيها السابقين: الأول بعنوان «تلك الأيام الغاضبة: روزفلت، وليندبيرغ، وقتال أمريكا خلال الحرب العالمية الثانية، 1939-1941» (Those Angry Days: Roosevelt, Lindbergh, and America›s Fight Over World 1941-War II, 1939)، أما عنوان الكتاب الثاني هو «مواطنو لندن: الأمريكيون الذين وقفوا مع بريطانيا في أحلك وأروع أوقاتها» (Citizens of London: The Americans Who Stood with Britain in Its Darkest, Finest Hour). وُلدت أولسون في هاواي وتخرجت من جامعة أريزونا بامتياز، وقبل أن تصبح مؤلفة متفرغة، عملت في البداية كصحفية لمدة عشر سنوات مع وكالة أسوشيتيد بريس (Associated Press) ككاتبة وطنية رئيسة في نيويورك ومراسلة أجنبية في مكتب الوكالة في موسكو ومراسلة سياسية في واشنطن. غادرت وكالة أسوشيتيد بريس للانضمام إلى مكتب بالتيمور صن (Baltimore Sun) في واشنطن حيث غطت السياسة الوطنية وبشكل فعلي سياسة البيت الأبيض. تعيش أولسون حاليا في واشنطن مع زوجها ستانلي كلاود الذي شاركها في تأليف الكتابين أعلاه. لمزيد من المعلومات عن المؤلفة، يرجى تصفح الموقع الإلكتروني (http://lynneolson.com).

الجزء الثاني: لمحة عامة عن أسباب نشر هذا الكتاب

- **لماذا لم يسمع معظمنا عن السيدة ماري مادلين فوركيد (edacruoF enieledaM-eiraM)؟**

• لماذا اسمها مفقود من قائمة الشرف لأبطال الحرب المنحوتة في آلاف النصب التذكارية الموزعة في مئات ساحات القرى والبلدات والمدن الفرنسية؟

• هل حقيقة أن هذه الشخصية الغامضة - زعيمة إحدى أنجح منظمات المقاومة النازية في فرنسا - لم تكن بطلاً، بل بطلة، هل هذا له علاقة بغيابها عن التاريخ؟ هناك سبب للاعتقاد بذلك.

تنبثق أحداث هذه القصة الدرامية المجهولة للسيدة فوركيد من الكتابين الأكثر مبيعاً في مجلة نيويورك تايمز للمؤلفة أولسون وهما: مواطنو لندن (Citizens of London)، وجزيرة الأمل الأخير (Last Hope Island). في نهاية الحرب العالمية الثانية، حدد الجنرال المنتصر شارل ديغول 1038 شخصية فرنسية كأبطال للمقاومة: ستة فقط من هؤلاء الأبطال كن من النساء، والسيدة فوركيد لم تكن منهن. تُصحح مؤلفة هذا الكتاب في كتابها «الحرب السرية للسيدة فوركيد» الذي يتمتع بسردٍ سريع الخطى وبحثٍ مثيرٍ للإعجاب، هذا الظلم التاريخي، وتُظهر السيدة فوركيد كلاعبٍ حيوي ومحوري في المقاومة الفرنسية. عندما اندلعت الحرب في عام 1941، انفصلت السيدة فوركيد عن زوجها الضابط في الجيش الفرنسي الذي كان يخدم في شمال إفريقيا، وكانت أماً لطفلين صغيرين أحبتهما كثيراً ولكنها لم تَرَهما لشهورٍ، وربما لسنواتٍ، أثناء الحرب. وأصبحت السيدة الفرنسية الشابة فوركيد البالغة من العمر واحداً وثلاثين عاماً المرأة الوحيدة التي تشغل منصب رئيسة أضخم منظمة مقاومة استخباراتية خلال الحرب. لقد عُرفت طوال حياتها (1909-1989) بطبعها المتصف بالإرادة القوية والاستقلالية والمتمردة دائما ضد مجتمعها البطريريكي المحافظ ورفضت الامتثال للقواعد غير المعلنة للسلوك الأنثوي الصحيح بأن تبقى النساء ملتزمات فقط بواجباتهن المنزلية كزوجات وأمهات ولا يتمتعن بحق التصويت. أما بالنسبة للسيدة فوركيد «لقد كانت مستقلة للغاية في زمنها» كما لاحظت عليها ابنتها الصغرى بينيلوب (Pénélope Fourcade-Fraissinet) ووصفتها بأنها «كان لديها عقل خاص بها منذ البداية.» في سرد شامل دراماتيكي ومثير في كثير من الأحيان مع إضافات جذابة وغنية بالمعلومات إلى تاريخ الحرب العالمية الثانية التي قسمت فرنسا إلى قسمين وأجبرت شعبها على العيش جنباً إلى جنبٍ مع المحتلين الألمان المكروهين بالنسبة للفرنسين، تعرض المؤلفة أولسون تصرفات السيدة فوركيد والحلفاء خلال الفترة (1936-1945)، وتروي القصة المثيرة لإمرأةٍ وقفت من أجل بلدها وزملائها ونفسها.

الجزء الثالث: مقدمة موجزة عن الكتاب

في شهر حزيران حيث كان الوقت منتصف الليل و الهواء حارٌ وخانقٌ في زنزانة الاحتجاز التابعة لثكنة عسكرية ألمانية، وهو الطقس المعتاد في مدينة إيكس إن بروفنس (Aix-en-Provence) الفرنسية الجنوبية، ليس من المستغرب أن تكون المرأة المستلقية على الفراش مستحمة بالعرق بسبب الحرارة الخانقة فقط وإنما بسبب الخوف أيضا. قبل ساعات قليلة، تم القبض عليها أثناء تمشيط المدينة بناءً على تقارير مخابراتية من شبكة مقاومتها، وعلم الألمان الذين أسروها بأنها جاسوسة تابعة للحلفاء لكن لم يكن لديهم أية فكرة عن هويتها الحقيقية. كانت تغيّر لون شعرها باستمرار وتستخدم أحياناً أطقم الأسنان المشوهة الاصطناعية وغيرها من الحيل التنكرية لمساعدتها على تمويه مظهرها الخارجي. عند القبض عليها في المرة الأخيرة، كان شكلها المزيف (وفقاً لأوراقها المزورة بالطبع) ربة منزل فرنسية تدعى جيرمين بيزييت (Germaine Pezet) وترتدي ملابس رمادية ذات رائحة غريبة وتضع نظارة وكان شعرها الأشعث أسود لامعاً. لم يتبق أي أثر خارجي للشقراء الباريسية الأنيقة التي كانت قبل الحرب امرأة سعيدة واشتهرت بجمالها وروعتها. على أية حال، بعد إلقاء القبض عليها بدا أن حظها قد نفذ في النهاية، وتم اخبارها بإن مسؤولاً رفيع المستوى في الجستابو (Gestapo) قادم من مرسيليا في صباح اليوم التالي لاستجوابها. عندما وصل، عرفت أنه من شبه المؤكد تم اكتشاف هويتها الحقيقية وكانت تخشى ألا تكون قادرة على الصمود أمام الاستجواب الوحشي والتعذيب الذي ستتعرض له قبل إعدامها. بإختصار، فكرت السيدة فوركيد بالانتحار من خلال ابتلاع أقراص السيانيد (cyanide) التي أعُطيت لها في لندن تحسبّاً لمثل هذه اللحظة العصيبة، حيث طلبت إذناً من الكاهن لأخذ هذه الأقراص التي حملتها معها حيث يُعتبر الانتحار خطيئة مميتة في عقيدتها الكاثوليكية. وأكدت أن الكاهن لم يكن لديه أيّ اعتراض حول هذا الموضوع موضحاً ومبرراً أن هذا لن يكون انتحاراً بل وسيلة بديلة لمقاومة العدو. لكن السيدة فوركيد، كما هو الحال دائماً، نجت وعاشت حتى عمر 79 عاماً، وتوفيت في عام 1989.

عندما سار الجنود الألمان في شوارع باريس في ساعات الصباح الباكر من 14 حزيران 1940، فرت الحكومة الفرنسية المصدومة من العاصمة. أما بالنسبة للسيدة فوركيد فكانت سنوات ما قبل الحرب تبدو تاريخاً قديماً حيث انضمت مباشرة بعد

الاحتلال الألماني لفرنسا إلى المقاومة كعنصر من «النخبة الصغيرة جدا» (minute elite) المؤلفة من مجموعة صغيرة نسبيا من الرجال والنساء الفرنسيين الذين نهضوا وتسللوا إلى كل ميناء رئيسي وبلدة كبيرة في فرنسا المحتلة لتحدي النازيين. كما وصفها كينيث كوهين (Kenneth Cohen) مسؤول مخابرات بريطاني كبير وصديق حميم للسيدة فوركيد التي أصبحت في عام 1941 رئيسة لأكبر وأهم شبكة واسعة من الجواسيس ومشغلي الراديو الذين عملوا في جميع أنحاء فرنسا وقاموا بتزويد القيادة العليا البريطانية والأمريكية (طوال الحرب) بالأسرار الهامة عن تحركات القوات العسكرية الألمانية وجداول إبحار الغواصات والتحصينات ومواقع الأسلحة الساحلية والأسلحة الجديدة في مجال الإرهاب والقنبلة الطائرة V-I والصاروخ V-2، الخ. تكونت هذه الشبكة تقريبا من 3000 عميل من جميع شرائح المجتمع (مثلا، ضباط الجيش، وموظفين حكوميين، ومهندسين معماريين، وأصحاب متاجر، وصيادين، وربات بيوت، وأطباء، وفنانين، ومعلمي تمديدات صحية، وطلاب، وسائقي حافلات، وكهنة، وأعضاء الطبقة الأرستقراطية، وممثلي الأطفال الأكثر شهرة في فرنسا، الخ). بفضل جهود وتصميم السيدة فوركيد بلغت نسبة النساء في الشبكة تقريبا عشرين في المائة وهو أعلى رقم في أية منظمة مقاومة في فرنسا.

عندما تولت منصب رئيسة المقاومة (chef de resistance)، كانت لديها في البداية شكوك فيما إذا كان أعضاء المقاومة الذكور سيقبلون قيادتها، وخاصة بعض الضباط السابقين المتمسكين بالتقاليد العسكرية الذين، كما كتب أحد المراقبين فيما بعد عنهم، «لم يميلوا إلى النزعة النسائية». على الرغم من أن البعض كان متردداً في البداية، إلا أن معظمهم اقتنعوا بشجاعتها ومرونتها ومهاراتها التنظيمية الهائلة وتصميمها على البقاء في الميدان مع عملائها. «لقد كان لديها كاريزما هائلة» كما وصفها تشارلز هيلين ديسنارد (Charles-Helen des Isnards) الذي كان والده أحد كبار مساعدي السيدة فوركيد. كان اسم مجموعتها الرسمي التحالف (Alliance)، لكن الجستابو أطلقوا عليها «سفينة نوح» (Noah's Ark) لأن عملاءها استخدموا أسماء الحيوانات والطيور كأسماء مستعارة لهم (مثلا، الذئب، الأسد، النمر، الفيل، الثعلب، الثور، النسر، الخ). لقد توصلت السيدة فوركيد إلى هذه الفكرة ولقبت كل عميل أو عميلة باسمٍ للحرب (nom de guerre)، واختارت لنفسها اسم القنفذ. ظاهريا، كان اختيار هذا الاسم غريباً حيث يُعرف القنفذ بأنه حيوان ساحر ذو عيون لامعة وأشواك في

جميع أنحاء جسمه، وهو شخصية محبوبة في كتب الأطفال الكلاسيكية. فمثلاً في قصص «أليس في بلاد العجائب» (Alice in Wonderland) استخدم القنفذ ككرات كركيت (croquet balls) من قبل ملكة القلوب (Queen of Hearts)، أما في قصص بياتريكس بوتر (Beatrix Potter's) فكان القنفذ الحيوان الأليف المسمى السيدة تيجي وينكل (Tiggie-Winkle) واحدة من أكثر الشخصيات المحببة. إن هذا المظهر الخادع للقنفذ لا يخيف، لكنه حيوان صغير وصعب فعندما يتم تحديه من قبل عدو ما، فإنه يتدحرج في كرة ضيقة جاعلاً كل فقرات عموده الفقري تتجه نحو الخارج على شكل كرة من الأشواك الحادة، وعند هذه النقطة يصبح «حيواناً صعباً صغيراً حتى أن الأسد سوف يتردد في العض».

حتى تموز 1944، تمكنت السيدة فوركيد، من الهرب من خصومها، بينما لم يحالف الحظ أعضاء كثيرين في شبكتها. للعام ونصف العام السابق، طارد الجستابو شبكة فوركيد والتحالف بلا هوادة وقاموا بهجوم واسع النطاق للقضاء عليهم، وتم مهاجمة المئات من عملائها في حملات متتالية من الاعتقالات والقتل والأسر والتعذيب، حيث تم القضاء على قطاعات بأكملها. في نهاية صيف عام 1944، لم يكن لدى السيدة فوركيد أي فكرة عن العدد الحالي لعملاء شبكتها والذي كان عددهم ثلاثة آلاف، بمن فيهم عشيقها والعديد من جواسيسها الرئيسيين، فالعشرات بمن فيهم بعض أقرب المقربين لها، تعرضوا بالفعل للتعذيب والإعدام. بعد كل حملة، كان الجستابو متأكداً من أنهم دمروا المجموعة، لكنهم لم يأخذوا بالحسبان دهاء قائدتها واستمرارها الشرس، حيث في كل مرة يتم فيها تدمير محيطها الإقليمي، تتمكن السيدة فوركيد من الفرار وتقوم بتجميع دائرة جديدة من العملاء حولها. على الرغم من أن السيدة فوركيد كانت تنقل مقرها الرئيسي كل بضعة أسابيع وتغير باستمرار لون شعرها وملابسها وهويتها، إلا أنه تم القبض عليها مرتين من قبل النازيين. في كل مرة تمكنت من الفرار، وأخرها فرت عارية عبر قضبان زنزانتها في السجن، كانت تستمر بالاحتفاظ على شبكتها المنهارة لأنها تعرف أن نهاية حياتها ستعني على الأرجح نهاية التحالف أيضا. لهذا كان عليها دائما أن تجد وسيلة للهروب.

الجزء الرابع: بعض المراجعات الأدبية والنقدية حول الكتاب:

• مؤلفة الكتاب أولسون: طوال حياتي المهنية في الكتابة، لقد تخصصت في الأعمال التاريخية التي تحكي قصصاً بانورامية شاملة، والتي تم إعدادها أساساً خلال الحرب العالمية الثانية وتتميز بالعديد من الشخصيات. بقدر ما استمتعت بكتابة هذه الكتب، شعرت غالباً بالإحباط بسبب الاضطرار إلى صرف النظر عن عدد قليل من الجمل أو الفقرات للأفراد الذين، في رأيي، يستحقون اهتماماً أكبر بكثير مما أعطيته لهم. هذا كان صحيحاً بشكل خاص في كتابي الأخير، جزيرة الأمل الأخيرة: بريطانيا، أوروبا المحتلة، والإخوان الذين ساعدوا في قلب مجرى الحرب (Last Hope Island: Britain, Occupied Europe, and the Brotherhood that Helped Turn the Tide of War). لقد انجذبت إلى عدد من الشخصيات الهامة جداً فيها، لكن ليس أكثر من السيدة فوركيد. كيف لا يمكن للمرء أن يفتن بقصة هذه الفتاة الشابة المثقفة من عائلة برجوازية ذات علاقات قوية وطفولتها التي قضتها في شنغهاي (حيث كان والدها يخدم في البحرية الفرنسية) والتي كانت تحلم بأن تصبح عازفة بيانو للحفلات الموسيقية ولكن انتهى بها الأمر إلى القول إنها أعظم خبيرة تجسس (spymaster) في زمن الحرب في أوروبا. وهذا أحد أسباب نشر هذا الكتاب، إذن، هو سرد قصتها ومنحها الفضل الذي تستحقه. لكنني كتبت أيضاً لتسليط الأضواء على الآلاف من العملاء الذين قادتهم السيدة فوركيد - رجال ونساء عاديون رفضوا قبول تدمير القيم الإنسانية وخيانة الأمانة وتدهور بلدهم.

• تناول المؤرخ البريطاني فوت (M.R.D. Foot) بشكل واسع السلطة الرائدة في حركات المقاومة الأوروبية في الحرب العالمية الثانية، ولاحظ ذات مرة أن «المقاومة تتقاسم خاصية واحدة إلى جانب الشجاعة: وهي التناقض. لقد كانوا مثاراً للجدل والجدال والأنشقاق، ولم يتمتعوا بالتراتبية»، كانت السيدة فوركيد تجسيداً لتلك الملاحظة. كان نشاط التجسس ذا أهمية حيوية بالنسبة للحلفاء من اليوم الأول للحرب حتى آخرها، فعند التخطيط لكل من العمليات الدفاعية والهجومية ضد الألمان، كان قادة الحلفاء العسكريين يعتمدون على الجواسيس في فرنسا وبقية أوروبا المحتلة لإخبارهم أين كان العدو وماذا يفعل. في فرنسا، ظهرت العشرات من شبكات الاستخبارات لتلبية هذه الحاجة، فالبعض، مثل التحالف، عمل عن قرب مع MI6 الوكالة البريطانية

الرئيسة للاستخبارات الخارجية. وارتبط آخرون مع شارل ديغول وحركته الفرنسية الحرة في لندن. لم تدم طويلا أية شبكة تجسس فرنسية أخرى أو تقدم الكثير من المعلومات الاستخباراتية الهامة -كما قامت به شبكة السيدة فوركيد حيث زودت القادة العسكريين الأمريكيين والبريطانيين بمعلومات هامة جداً، أهمها خريطة بطول 55 قدماً للشواطئ والطرق التي سيهبط عليها الحلفاء في يوم النصر (D-Day)- وتُظهر هذه الخريطة كل الأسلحة الألمانية المزيفة والتحصينات والعوائق الشاطئية على طول ساحل النورماندي.

• منذ الحرب، كان هناك الكثير من الكتب والأفلام حول المقاومة الفرنسية المتمثلة بالجماعات والأفراد المتخصصين في أعمال التخريب وغيرها من أشكال التمرد المفتوح ضد النازيين، لكن بقدر ما كانت السيدة فوركيد وشبكتها وإنجازاتها رائعة وذات تأثيرهائل على نتائج الحرب، فأنها بقيت بالفعل مجهولة ولم يظهر إلا القليل عنها، أو فيما يتعلق بأية منظمة استخباراتية أخرى، وحظيت على القليل في أعمال المؤرخين والروائيين والمخرجين السينمائيين. ويعزى ذلك في المقام الأول إلى سرية عملياتها، وثانياً إلى وجود سبب رئيس آخر وراء الغموض النسبي للسيدة فوركيد بصفتها قائدة أنثى والذي لاينسجم مع الرواية التاريخية التقليدية للمقاومة الفرنسية، «أي أن جميع قادتها كانوا رجالاً.» حتى يومنا هذا، استمر مؤرخو المقاومة في الاعتقاد بأنه لا توجد نساء يقدن شبكات المقاومة، متجاهلين بشكل صارخ عمل ماري مادلين فوركيد» ، كما لاحظ المؤرخ البريطاني سميث (J.E. Smyth).

• بعد سنوات عديدة من الحرب، سألت صحفية أمريكية السيدة جيني روسو (Jeannie Rousseau) أحد النشطاء المقربين جداً للسيدة فوركيد عن سبب مخاطرتها بحياتها للانضمام إلى التحالف. «أنا لا أفهم السؤال». لقد كان التزاماً أخلاقياً أن تفعل السيدة فوركيد ما تستطيع القيام به. كان لا بد منه. كيف لا تستطيع أن تفعل ذلك؟ «، أجابت جيني روسو.



رواية الحلم والأمل «المعلم الأول» لـ «جنكيز إيتماتوف»

د. غسان غنيم

ناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

أن تبني بيتا، أو قصراً، أو برجاً، أو قلعة ، فهذا أمر رائع وجميل .. أما الأروع .. فهو أن تبني إنساناً .. ثم مجتمعاً متعاوناً .. ناضجاً .. متعلماً .. مثقفا يعرف حقوقه ، ويحفظ حقوق الآخرين وإنسانيتهم . وهذا ما حاولته الاشتراكية . وسعت لتحقيقه على أيدي من آمنوا بها ، وآمنوا بإمكانية تحقيق هذا .. فقدّموا التضحيات الجسام للوصول .. أو للسير في الطّرق التي ستقود إلى هذا الحلم ..

الحلم .. ؟ .. وهل قلت الحلم ..؟! هل تتسق تلك الأيديولوجية مع الأحلام..؟! .. أجل .. لولا حلم الإنسانية .. لما سعت .. ولظلت قطيعا آخر .. من بين القطعان التي شكلت أحياء الأرض جميعا..

رجال حملوا فكرة رجال .. آمنوا بتغيير العالم .. وثبّتوا هذا اليقين .. فحمله المؤمنون وساروا به مبشرين .. ودفعوا من أجله .. ودافعوا عنه ..

هل وصلوا..؟؟ هل انجزوا؟ .. هل ندموا ؟.. ليس مهما.. لأنهم زرعوا.. فأثمر الحلم .. وامتدت فروع أشجارهم منارات لحلم لن ينكسر في قلوب التائقين إلى عالم أكثر إشراقا .. وأكثر عدالة ، وأكثر بعدا عن التخلف والقسوة والعسف.. والمصادرة على إمكانية تعملق الإنسان إذا ما تمّ احتواء ملكاته .. واتيح لها ان تتفتح وتنمو في أجواء صحيحة .. ملائمة.

إنه المعلم (ديوشين) الذي عاد من خدمته في الجيش البلشفي وقد كلّفه الجيش بمهمة جليلة بعد إعداد بسيط له ،مهمة ينفذها في قريته النائية ((كوركوريو)) ليتابع حربه.. ولكن مع الجهل والتخلف هذه المرة.. ومع تسلط قوى الاقطاع بعاداته التي تقتل إنسانية الإنسان لصالح قوى ظالمة، استمرت تستنزف كل معاني الإنسانية في مجتمع يقوم على الاستغلال والطغيان .. حتى بات إنسانه لا يعرف طريقة أخرى للعيش الا طريقة المطامنة والذلة والاستكانة والصمت المذل .

إنه (جنكيز ايتماتوف) الكاتب القرغيزي الذي قدّم للعالم.. عالما روائيا زاخرا بالإنسانية وبالحلم الرومانتي الذي ما فتر الإنسان أو الإنسانية عن حمله مهما عانى ، أو عانت من الإحباطات.. والنكسات.. منذ إيكاروس.. إلى بروميثيوس.. إلى سبارتكاوس إلى ثورة الزنج إلى الثورة الفرنسية ...

جنكيز ايتماتوف ((1928 – 2008)) الذي قدم الرواية الواقعية الاشتراكية بأمتع صورها، من خلال الحلم والرومانتية الأخاذة بعيدا عن الحذلقة والتذاكي المنفرتين أحيانا.. بل ببساطة النسّاك والمتبتلين في عالم المبادئ والقيم.. والايمان بهما حتى آخر رمق.. وذلك في كل ما قدمه من: ((جميلة، إلى المعلم الأول، إلى يطول اليوم أكثر من قرن، إلى طريق الحصار.. والنطع .. والسفينة البيضاء.. و وداعا يا غولساري، إلى الغرانيق المبكرة.. وشجيرتي في منديل أحمر.. وعندما تتداعى الجبال.. والعروس الخالدة .. و طفولة في قرغيزيا.. ونمر الثلج.. والكلب الأبلق الراكض على حافة البحر))

قد لا تكون ((المعلم الأول..)) هي الرواية الأبرع « لجنكيز ايتماتوف « فهنالك «جميلة» و»وداعا يا غوليساري» و»السفينة البيضاء» و»الكلب الأبلق» وغيرها.. إلا أن هذه الرواية القصيرة تأسر المتلقين بالبساطة والعمق الإنسانيين .. وبالحلم الذي يقدمه(ديوشين).. الجندي البسيط.. الذي يحمل إيمانا راسخا بإمكانية التغيير مهما

كانت المعوقات .. إيمانه بذاته.. وبفكرته وحلمه، في أجواء لا تشجع .. بل تدعوه إلى الاستسلام ، في مجتمع متخلف وبعدم وجود إمكانيات، فلا بناء للمدرسة ، وأهالي القرية لا يرحبون بوجودها .. ولا يعرفون معنى الدراسة والتدريس.. ((اسمع يا بني.. في الماضي كان الأولاد يتعلمون عند المُلا.. وقد كنا نعرف أباك : كان فقيرا مثلنا، فقل لنا رحمة بنا: متى استطعت أن تصبح مُلّا..))(1)

• ...وكان ردّه أنه ليس مُلّا .. فقد ولّى زمن المُلا .. إنه مدرس تعلم القراءة والكتابة في الجيش ..وقد كان هذا سلاحه أمام حالة التخلف ، مع ايمان اكتسبه من انتسابه للحزب الشيوعي ((أنا كومسمولي))(2) بأن التغيير ممكن .. وتدعمه في إصراره هذا.. ورقة عليها ختم السلطة السوفيتية .. تتحدث عن ضرورة تعليم الأولاد .. إذن هذه أول عقبة في الصراع .. ربما ذُللت .. في سلسلة عقبات .. سيذللها إيمان ديوشين .. وإصراره .. وشدة عقيدته بإمكانية تحقيق الأهداف التي نذر نفسه من أجل تحقيقها .. فيقوم بترميم الاصطبل فوق الرابية في ظاهر القرية .. ويرمم جدرانه المتهاوية .. وينظف المكان وحده بعد أن رفض أهل القرية تقديم أية مساعدة له.. ليقوم بعد هذا بنقل الأطفال فوق ظهره أمام ممر مائي لا يستطيع الاطفال قطعه من دون أن تبتل أقدامهم الصغيرة فتتجمد من الصقيع.. إنه الإصرار الذي يدفعه الإيمان بالأهداف .. والتضحية التي تمنحها العقيدة .. فتؤدي إلى إنكار الذات .. المهمة تبدأ.. وقد لاقت التشجيع من تلك الفتاة التي أشرفت على النضوج.. (التيناي) فزودت المدرسة بكيس الروث الجاف... خاصتها الذي كانت الفتيات الصغيرات يجمعنه وقودا للتدفئة في الشتاء .. ونالت نصيبها من التوبيخ من أسرة عمها التي كفلتها بعد يتمها من أبيها وأمها .. ثم قامت بمعاونة المعلم الأول في بناء ممر .. جسر.. فوق المياه لعبور الأولاد الصغار والفتيات إلى المدرسة ؛ مدرسة ديوشين .. بل انها تعاونه في زرع شجرتي الحور القائمتين فوق الرابية .. ليشبا ويستقيما ، بل ليشمخا في الأعالي .. كمنارتين .. فيكونان رمزا للمستقبل ، الواعد ، وهما اللتان احتوتا اعشاش العصافير.. رمزا لجيل جديد ستكون الثورة هي حاميته ليشب ويبني الحياة ، وينطلق نحو الحرية والإبداع، بعيدا عن معوقات زَرَعها التخلف .. معوقات كانت ماتزال حية من بقايا عالم الإقطاع الذي يمثله /الرجل ذو الوجه الاحمر/ المزْوَاج الذي دأب على اضطهاد زوجاته وامتصاص حيواتهن. كما اتهمته زوجته السوداء الصموت .. التي نسيت حتى الكلام.. بله الاعتراض وأصبحت ذليلة ، تنفذ أوامر هذا الزوج القاسي من دون أية اعتراضات أو ممانعة أو حتى

مناقشة ، ولا تنتفض هذه الزوجة المذلّة المهانة الصامتة، الا بعد ان يتكفل عنصران من الميليشا الثورية بأخذ زوجها مهانا صاغرا مكبلا وقد فقد هو وطبقته وزمانه أية قوة أو فعل مؤثرين. وذلك بقوة الثورة و على يدي عنصرين كان قد احضرهما (ديوشين) ليدافع معهما عن الجيل الجديد ؛ جيل المدرسة .. جيل الأمل الذي آمن بانه سيسهم في تكوينه هو والثورة الجديدة، التي آمنت ببناء الانسان اولا.. جيلٍ جاء زمانه مع هذه الثورة .. هذا الجيل الذي أراد الإقطاع والتخلفُ، ممثلا بالرجل ذي الوجه الاحمر بكل صلفه الاقطاعي ..ان يدفنه في رمال العفن الموروث ،من مخلفات زمن العشائرية والاقطاع. ، وقد استطاعت الثورة أن تخلّص هذا الجيل من براثن الحالة العشائرية والإقطاعية بكل تخلفهما. ..حينئذ انطلق لسان المرأة السوداء الصموت باللعنات وراء زوجها، ممثل الظلم وقد أمنت شره بعد أن مكنتها الثورة من ذلك وأعلنت حريتها التي صادرها الاقطاع وعاداته المتخلفة وأعرافه المعيقة، بينما ترفع لواءها الثورة بوعودها بالتحرر والانعتاق. وبعدها تنطلق التيناي.. رمز هذا الجيل إلى النقاء والصفاء والحرية ممثلة باغتسالها بماء النهر ، الصافي النقي، وانسيابه على جسد التيناي لتتطهر من ارجاس الماضي العفن وتنطلق نحو حياة جديدة ، وقد طلب إليها ديو شين ان تستحم لتتخلص والى الأبد من وسخ ذلك العهد وزناخته وعفنه. ولم يقف فعل الثورة عند تحرير الجيل الجديد ممثلا بالتيناي وطلاب مدرسة ديوشين فحسب ، بل قام بتحرير الجيل القديم المضطهد ايضا.. فما أن تقبض الميليشيات على الرجل ذي الوجه الاحمر وتقوده مخفورا لينال جزاءه العادل. . حتى ينطلق لسان زوجته؛ المرأة السوداء الصموت التي نسيت الكلام جراء الاضطهاد والعسف الذي لاقته مع هذا الرجل المتخلف .. فتكيل له السباب والشتائم واللعنات، بل تقذفه بالحجارة حتى ترمي قبعته . وهي بهذا تعلن حريتها التي وفرتها لها الثورة التي صانت كرامتها ، وتعلن تمردها على القمع الذي صادر لها عمرها وحياتها وعلى التخلف و عاداته ، وقسوته وظلاميته .. لتنطلق نحو التحرر والانعتاق.

ثمة خيط عاطفي تعمّد الكاتب ألا يركز عليه كثيرا حتى لا يلفت اهتمام المتلقي نحوه ،بعيدا عن الفكرة المركزية للرواية.. وهو الخط الذي يرسمه للرابطة الودود التي تقوم بين(ديوشين) المعلم الاول، والفتاة؛ التيناي التي تقلق كثيرا لغياب المعلم باتجاه المدينة ، لأجل قضايا تتعلق بالحزب.. في أيام الشتاء الباردة والمخيفة.. مما دعا عمتها أن ترسلها إلى بيت أقرباء لها كان يسكن عندهم المعلم ديوشين؛ وهو

بيت العجوزين (سايكال وكارتانباي) وبعد انتظار مضن اخذتها فيه الأفكار يمينا وشمالا.. يطلُّ ديوشين منهكا تلاحقه الذئاب الجائعة الشرسة التي تملأ الأنحاء في الشتاء القارس. فأصابها الأغماء فرحا وألما.. وانتظارا وترقبا بعد أن رأته يطل منهكا. متعبا .. وهذا ما يوحي بحالة العاطفة التي تكنها التيناي تجاه هذا المعلم، وقد بدأت تتفتح على الانوثة وتغادر حالة الطفولة نحو الشباب وعواطفه الجياشة.

كما يلمِحُ الكاتب الى هذا عندما أوقفت الدكتورة التيناي القطار الذي كان يقلها إلى مؤتمر ما، لأنها اشتبهت بوجه مسافر يشبه وجه ديوشين في محطة ما من المحطات ، مما عرضها للتوبيخ.. وأكثر من ذلك. بينما ركّز الكاتب على ما كان له كل التأثير في المتلقين. الا وهو الفعل المبدئي الذي يقود أفعال المعلم الاول.. ديوشين.. على الرغم من أنه لا يمتلك السوية العلمية الرفيعة، إلا امتلاكه أخلاق الثورة في التضحية والإيثار والتصميم على بلوغ الهدف؟ والشهامة الثورية العفوية والوعي الثوري الذي ميز المنتمين الأولين للثورة ومبادئها.

فعندما توفي لينين .. وقف المعلم ديوشين في صفه حزينا خاشعا.. وخلع قبعته، وطلب إلى طلبته الصغار أن يخلعوا قبعاتهم وان يقفوا كما وقف .. وبحزن شديد ؛ أخبرهم: اليوم توفي صاحب هذه الصورة المعلقة.. الذي آمن بتحريركم ((حين وصلنا لم يشرع ديوشين في تدفئة الموقد، بل امرنا قائلا : انهضوا ونهضنا فقال: اخلعوا قبعاتكم .

فحسرنا عن رؤوسنا طائعين ، وخلع هو الآخر قبعته العسكرية ولم نفهم سبب ذلك. حينئذ قال المعلم بصوت مزكوم متقطع : مات لينين .. الناس في جميع أنحاء العالم يقفون الآن في حداد، فقفوا انتم في أماكنكم جامدين ، وانظروا إلى هنا ، إلى هذه الصورة .. ولتتذكروا هذا اليوم .. في تلك الساعة الشجية وقفنا . نحن الجزئية الصغيرة ، جزئية الشعب، في مهابة واحتباس أنفاس ، وقفة حداد مع معلمنا في تلك السقيفة المجمدة، غير المعروفة لأحد، والمسماة.. مدرسة .. وودعنا لينين معتبرين أنفسنا في أعماق أفئدتنا أقرب الناس إليه، واكثر الجميع شجوّا عليه))(3)

كان المعلم الاول شابا امتلأ بالحماسة ، وآمن برؤية رومانتية حالمة للاشتراكية على الرغم من علميتها.. وطفح كيانه بها.. واستطاع بمعارفه القليلة أن يعلم أطفالا كانوا أميين في بيئة أمية تعود إلى ألف جد سابق، وينقل هؤلاء من عالم الظلام إلى عالم جديد.. ((وأتى بمأثرة دون أن يعلم .نعم لقد كانت مأثرة لأننا نحن الأطفال القرغيزيين الذين لم نخرج قط خارج حدود قريتنا ،قد فتح لنا فجأة في تلك الأيام

مدرسة ... إن أمكن إطلاق هذا الاسم على ذلك الكوخ الطيني - عالما جديدا لم نسمع به ولم نره من قبل))(4)

ثم يقف هذا الشاب ضد الإقطاعي الذي أراد الزواج من التيناي، ذلك الزواج الذي دبرته عمتُها.. ولكن الأمر لم يمر.. وقاوم المعلم هذا الفعل الشنيع، ونال من الضرب ما يكفيه.. ولم يستسلم لأنه يحمل رسالة يؤمن بها. والتيناي التي تشهد دفاع ديوشين عنها تصرخ.. ((اتركا المعلم الأول لا تضرباه.. ها أنا.. خذاني.. لا تضربا المعلم)) (5).

وتمّ أخذ التيناي .. الفتاة الغضة لتكون زوجة للإقطاعي ذي الوجه الأحمر ولتحبس في خيمة لتُهيئ للزواج.. وتعاني.. حتى يحضر ديوشين المعلم ومعه دورية من الكموسمول.. وتخلص التيناي.. ولينال الرجل ذو الوجه الأحمر نصيبه.. ويؤخذ مخفورا.. ويرد ديوشين إساءة ذلك الرجل بقوله: ((ولّى زمانك.. خنزير.. الأن اذهب إلى المكان اللائق بك.. اذهب.. وسار هذا مذعنا إلا أن ديوشين هزه من كتفه مرة أخرى.. وقال بصوت متقطع - تظن أنك قد دستها كما تدوس العشب .. قتلتها ؟ هراء .. ولّى زمانك .. وجاء الأن زمانها وعلى هذا نهايتك..))(6).

إن الثورة ليست الحرية للجيل الجديد فقط .. بل للجيل القديم أيضا .. فقد انفكت عقدة لسان المرأة السوداء الصموت زوجة الرجل ذي الوجه الأحمر.. ((وحين سرنا ارتفع من خلفنا صراخ وحشي لا انساني .. كانت المرأة السوداء تعدو خلفنا .. عدتْ كالمجنون نحو زوجها .. وأطاحت قبعته الفرائية بحجارة .. وصرخت بصوت يمزق القلب .. هذا جزاء دمي الذي شربته يا قاتل .. وأيامي السود يا قاتل .. لن أدعك حيا ..))(7).

إذن: إنه زمن الانعتاق من زمن زعماء العشائر وتسلطهم.. من زمن العبودية التي تمتص دماء الناس وسنوات أعمارهم.. ((انبعثن يا تعيسات من القبور .. استيقظي يا أشباح النسوة الهالكات المحتقرات المجردات من الكرامة الإنسانية .. انهضن يا معذبات .. وليتبدد ظلام تلك الأزمان الحالك .. أنا اتحدث هذا .. أنا الأخيرة منكن المتخطية هذا المصير..))(8).

هذا كله بفعل شاب اسمه ديوشين ((المعلم الأول)) الذي اعتق عقول جيل .. ودله على دروب الانعتاق .. أنه المعلم الذي خاض الصراع ونجح .. لم تضر به قلة الوفاء .. ولم تضعِف عزيمته السنوات.

((..لهذا أطرح هذا السؤال : متى فقدنا القدرة على احترام الشخص البسيط

بصورة حقيقية مثلما احترمه لينين..))(9).

إنها التيناي .. التي عرفت فضل المعلم الأول الذي كان يمارس عملا بسيطا بينما تحتفل القرية بافتتاح مدرسة جديدة في (كوركوريو) ونسيت فضل هذا المعلم ((الذي يجب أن يحاط بكل حفاوة ممكنة .. ويجلس في مكان الشرف أثناء افتتاح المدرسة الجديدة .. فإن هذا الحق يملكه معلمنا الأول دون أي شخص آخر ..

يملكه أول شيوعي في قريتنا .. العجوز ديوشين ..))(10).

((أريد بعد عودتي من موسكو أن أسافر إلى «كوركوريو» واقترح على الناس هنالك أن يسموا المدرسة الداخلية الجديدة « بمدرسة ديوشين « نعم .. باسم هذا الكولخوزي البسيط .. وساعي البريد الآن ..))(11).

لا أخفي .. أنني كلما استعدت بعض صور هذه الرواية أمام طلابي تضطرني دموعي إلى الخروج من قاعة الدرس حتى تهدأ نفسي مرة أخرى .. وعندما فحصت ذلك في نفسي أدركت مدى العمق الإنساني الذي تطرحه هذه الرواية التي لم تعر اهتماما شبيها بما قدمه إيتماتوف من روايات .. واتهمت بأنها تركز على الأيديولوجية لأن بطلها شيوعي .. ولكنني أجد فيها بعدا إنسانيا .. رائعا ربما شكلت الأيديولوجية خلفية تزينية .. ولم تطرح بشكل شعاراتي ، فكل ما فيها .. ينضح بواقعية بسيطة بعيدة عن الدعاوى .. والتبشير .. مما يجعل منها من بين أنضج روايات الواقعية الاشتراكية .. وأجملها طرحا بعيدا عن الجعجعة الفجة .. بل تقدم عملا يفيض بالجمال من الناحية المعنوية الفكرية ، ومن ناحية التشكيل الفني الذي قام على البساطة والسهولة والشاعرية . فالحيلة الفنية تقوم على الاستعادة غبر التذكر لأحداث جرت في الماضي مع الدكتورة التيناي .

عادت من قريتها المتخلفة بعد الإعلان عن افتتاح مدرسة جديدة ، لتكتب للراوي أحداث قصة تفيض بالواقعية السحرية الرومانتية، التي تؤمن بالحلم .. ولتقول .. بأن كل هدف كبير يبدأ بحلم جذوره في الأرض .. والواقع .. وأن كل إنسان مهما صغر حجمه ، يمكنه أن يحدث تغييرا كبيرا إذا ما آمن بنفسه ، وبقدراته وبقدرات الناس من حوله.

ليس ثمة تقنيات سردية معجزة في الرواية ، إلا ما يتعلق بالبساطة المتناهية الآسرة .. وببعض اللمحات الوصفية الشاعرية التي تفرضها طبيعة المكان الذي دارت فوقه الأحداث مع استخدام بضعة رموز .. شفافة .. كرمز شجرتي الحور رمزا للأمل والتمثل وضرورة الثبات.. والمرأة السوداء الصموت رمزا للزمن العتيق زمن

الاستكانة والمطامنة .. ثم الانعتاق والتحرر من ربقة التخلف.. والذئاب التي لاحقت ديوشين رمزا المعوقات التي تصادف الثورة وإمكانية التغلب عليها.

أما اللغة.. فإننا نحكم على لغة المترجمين .. إلا أنها لا يمكن أن تفارق روح جنكيز إيتماتوف بروعتها الشاعرية، وبساطتها ودقة التعبير فيها عن كل ما تختلج به نفوس شخوصها.. مع الابتعاد عن البطولة الجماعية التي ميزت كثيرا من روايات الواقعية الاشتراكية..

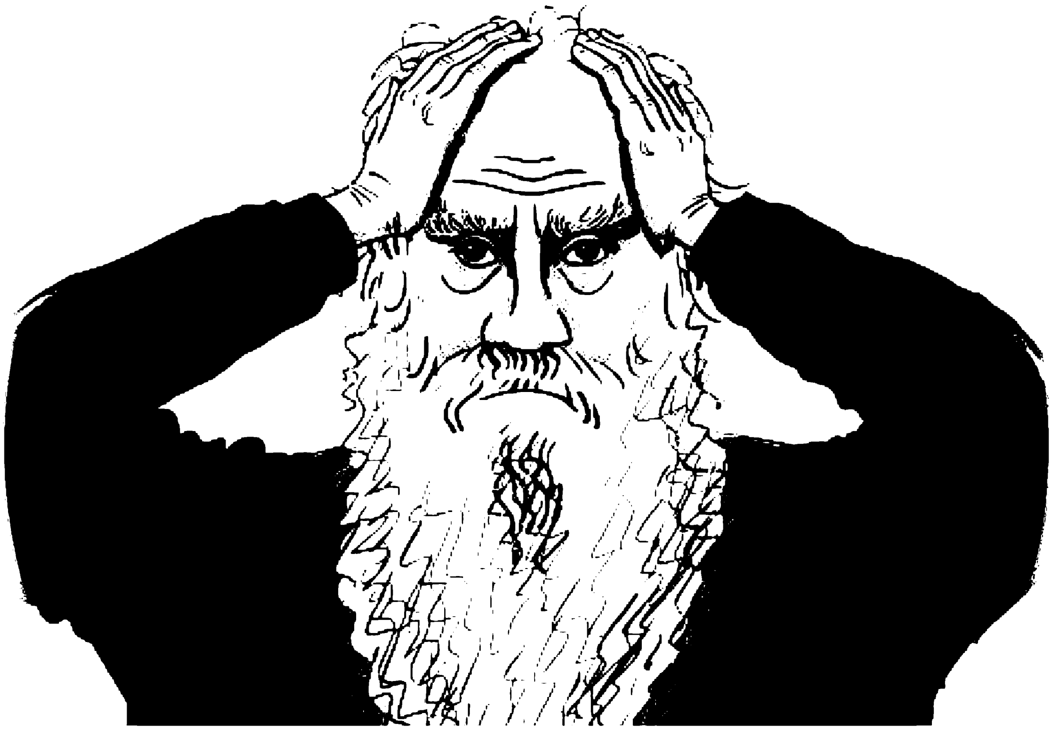
فالبطولة، بطولة ديوشين.. إلا انها بطولة بعيدة عن الكبر والادعاء ، بطولة يطوقها التواضع .. والمحبة.. والإيمان بالهدف السامي والحماسة.. بطولة تمثل أخلاق الجيل الثوري الأول الذي آمن بالاشتراكية طريقا لتحرير الإنسان..

إنها رواية صغيرة بحجمها.. كبيرة في قدرتها على السحر.. سحر المتلقي الذي يجد فيها أنه قادر على الفعل والعطاء مهما كان حجمه .. ودوره .. إذا ما قاده الإيمان، والتصميم والعزم، والإرادة.

إنها اعتراف بميلاد شعب عانى.. فجاءت أفكار ثورة أكتوبر.. لتحرره وتطلق طاقاته للبناء والازدهار.. إنها رواية الحلم والأمل .. وقوة الفكرة .. والكلمة .

• المصادر والمراجع :

1 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 30
2 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 31
3 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 53
4 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 45
5 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 73
6 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 79
7 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 79
8 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 77
9 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 95
10 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 94
11 - إيتماتوف – جنكيز : قصص مختارة .. دار التقدم – موسكو 1977 ص 95



واقعية تولستوي
في قصة «قطع أشجار الغابة»
لومونوف

ت: د. ممدوح أبو الوي

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يكتسب الناس عن قصدٍ أو عن غير قصدٍ الكثير من العيوب، ولكن من واجبهم أنْ يصبحوا أكثر طيباً، وهم يستطيعون أنْ يصبحوا أفضل وأسمى. ومن واجب الأدب أنْ يصوّر الواقع بصدقٍ وببساطةٍ « لأنَّ البساطة شرط من شروط الجمال الأخلاقي، لكي يتعاطف القراء مع بطل العمل الأدبي، يجب أنْ يعرفوا في شخصيته الصفات السلبية، بالقدر ذاته الذي يعرفون فيه الصفات الطيبة، لأنَّ الصفات الطيبة – ممكنة أي ممكن تصويرها، أمَّا الصفات السلبية فهي ضرورية، أي ضروري تصويرها.»(1)

تكمن نواة تأملات تولستوي في هذه الكلمات التي كان يؤكد عليها في الفن وفي الأدب «يجب تجسيد الناس العاديين وليس الأبطال».(2)

لقد أحسَّ تولستوي في مرحلةٍ مبكرةٍ من نشاطه الإبداعي أنَّ صفات الإنسان هي أحياناً معقدة ومركبة وأحياناً متناقضة، وفي أثناء مراقبته للمزيج الأخلاقي عند الإنسان، حاول تولستوي إيجاد معادلة رياضية من أجل تحديد هذه الصفات. فسمى الصفات الإيجابية بالمقسوم، وسمى الصفات السلبية بالمقسوم عليه, فبقدر ما يكون المقسوم أكبر بقدر ما يكون الناتج أكبر, والعكس صحيح, وبذلك يمكن تحديد القيمة الأخلاقية لدى الإنسان. وجعل تولستوي الكبرياء من أكثر الصفات السيئة لدى الإنسان.

ولذلك وجد تولستوي ضرورة رفع المستوى الأخلاقي لدى الإنسان، ومن واجبات كلِّ فرد مراقبة تصرفاته وأعماله وتصعيد ميوله وأنْ يتعب من أجل ذلك ولا يقصّر في بذل جهده. وقام تولستوي بتسجيل سلبياته الشخصية كي يتجنبها، وكي تزداد الإيجابيات لديه على حساب السلبيات.

اعتبر تولستوي أنَّ المعيار الأخلاقي أهم معيار لتقييم الإنسان. ولذلك وليس من قبيل الصدفة أنْ يعتبر الناقد تشيرنيشيفسكي (1828-1889) أنَّ «نقاء الشعور الأخلاقي «(3) من أهم الصفات المميزة لإبداع تولستوي في مراحله المبكرة. وليس من الضروري التأكيد على أنَّ هذه الصفة رافقت تولستوي في كلِّ مراحل إبداعه.

لم يهتم تولستوي في شبابه بالناحيتين الأخلاقية والنفسية في تجسيده لشخصياته فحسب، وإنَّما اهتم أيضاً بالناحية الاجتماعية. كتب تولستوي في مذكراته عام 1856 الملاحظة التالية:» لا يوجد ذلك الإنسان الذي يستطيع تجاوز الجانب المادي في الحياة.»(4) وكتب تولستوي قبل ذلك بثلاث سنوات في يومياته: «من الغريب أنَّنا جميعاً نحاول إخفاء أنَّ النقود هي المحرض الأهم في حياتنا، كأنَّ في ذلك عيباً، خذوا على سبيل المثال الروايات والقصص والمسرحيات والسير، في كلِّ هذه الأعمال يحاولون تجاوز موضوع النقود، علماً أنَّ هذا الموضوع من أهم الموضوعات، وهو موضوع دائم. وهو من أكثر الموضوعات تعبيراً عن شخصية الإنسان.»(5)

حاول تولستوي تصوير الشخصية تصويراً عاماً بالإضافة إلى تصوير الشخصية تصويراً محدداً بشكلٍ تتميّز عن الآخرين. فعلى سبيل المثال في أثناء كتابته لثلاثيته:»الطفولة»(1852), و»المراهقة»(1854) و»الشباب»(1857)وفي أثناء تصويره لشخصية إرتينييف الأكبر يتبين للقارئ أنَّ إرتينييف من أصولٍ إقطاعية ,وذلك من خلال بعض تصرفاته.

يرى النقاد و رؤيتهم صحيحة ,أنَّ أهم ميزة من ميزات تولستوي في تصويرة لطبائع أبطاله, «تصوير الجذور التي تنبعث منها تصرفات الإنسان وهو يضع عواطف الإنسان وانفعالاته على ميزان القيم الأخلاقية».(6)

هنا نلاحظ أنَّ الميزة الأساسية لتصوير طبائع الأبطال عند تولستوي هي ميزة التحليل، وظهرت هذه الميزة بشكلٍ واضح في المؤلفات الأولى لتولستوي.» وكان الكاتب يحلل كلَّ شيء حتَّى الكلام الفارغ لإنسانٍ فارغٍ»(7) واستمر تولستوي في منهجه التحليلي على الرغم من لوم النقّاد له على ذلك وتعمق في التحليل، ولذلك اعتبر الناقد الشهير تشيرنيشيفسكي أنَّ الميزة الأساسية في إبداع تولستوي هو التحليل.

• «حكاية البارحة»

قبل كتابته قصته الأولى بعنوان «الطفولة» حاول تولستوي الكتابة عن حياة الغجر، وكتب قصةً لم تكتمل بعنوان «حكاية البارحة» التي لم يصلنا منها إلا بعض الفقرات. وهذه المحاولات الأدبية الأولى، على الرغم من قصرها، تعطينا فكرةً عن طبيعة منهج تولستوي في الإبداع الأدبي.

يقدّم تولستوي للقارئ الأحداث التي حصلت معه ويعترف:» منذ فترةٍ بعيدةٍ كنت أتمنى أن أحدثكم عن الجانب الروحي لما حصل معي.»(8) ولكن كيف أفعل ذلك؟ فإذا كتبت عن كلِّ شيء وصوّرت عواطفي ومشاعري بالتفصيل فلن يكفي الحبر ولن تكفي الأوراق.

نجد في هذه المسودات تسلسلاً منطقياً, وحوّل تولستوي هذه الأحداث المتناثرة التي تشبه صندوق الدنيا, وجمعها لتصبح ما يشبه القصة المتكاملة ,حيث يصوّر مشاعره الذاتية , ويجعل من أحداث البارحة أحداثاً تصلح لأزمنة وأمكنة أخرى خارج إطار البارحة. تكثف وتصنف مشاعر البطل في «حكاية البارحة» التي شعر بها في اليقظة وفي منامه. يسجل هنا تولستوي مشاعره وأفكاره في أثناء استعداده للنوم وفي أثناء النوم.

يلخص هنا المؤلف بعض تأملاته عن ظواهر ومواد مختلفة، التي لا علاقة لها بالموضوع مثل تأملاته عن دلال المرأة وظواهر الطبيعة وعن الفقراء وعن ميزات اللغة الروسية، ويعبر تولستوي في هذا كلِّه عن مشاعره المتنوعة والمختلفة والمتناقضة. ويكتب عن التأثير المتبادل بين ظواهر متعددة.

«حكاية البارحة « هي تجربة من تجارب الكاتب وتجربة جريئة ونتج عن هذه

التجربة نتائج مهمة. رمى تولستوي بطله إلى تيارٍ مندفعٍ جامحٍ من تيارات الحياة، ليضعه في حقل التجارب، وضع الكاتب بطله في وجه تيار الحياة الهائج السريع، وتنازعت البطل أفكار ومشاعر متضاربة. ولا يكمل أحياناً تولستوي تجاربه الهامة. وقام تولستوي بذلك كلِّه من أجل تصوير كلِّ العواطف والمشاعر التي يشعر بها المرء والأفكار التي تدور في خلده.

وكما يقول كاتب سيرة تولستوي واسمه غوسيف :» في حكاية البارحة نجد مظهرين من أهم مظاهر التعبير عند تولستوي وهما : وصف الحوار الداخلي لدى البطل من ناحية ,وكيف يعبر هذا الحوار الداخلي عن ذاته.»(9)

ويرفض كاتب سيرة تولستوي واسمه غوسيف الفرضية التي قدمها بعض النقاد والتي تقول أنَّ المظهرين الأكثر وروداً في أدب تولستوي أخذهما الأديب الروسي من أدب ستيرن. يكتب الناقد بوبوف: « لقد تأثر تولستوي بأسلوبه الإبداعي بأدب ستيرن»(10)

ويرد عليه غوسيف:» تمرن تولستوي على طريقة إبداعه وهي طريقة الحديث الداخلي للشخصية منذ سنوات إبداعه الأولى, إذ مارس التحليل الذاتي. أما كيف تجلت هذه الطريقة الإبداعية, وكيف عبّرت عنها الشخصية في ابتسامتها ومشيتها وحركاتها ونظراتها , فهذا أيضاً تمرن عليه تولستوي منذ بدايات إبداعه, وقبل أنْ يقرأ ستيرن. وكما أكد الكاتب نفسه أنَّه كان يهتم بالتفاصيل والجزئيات». (11)

بدأ تولستوي كتابة «حكاية البارحة»، وقصة» الطفولة « عام 1851,وبالتحديد في شهر آذار» ولذلك يمكن القول في شهر آذار 1851 تحددت طبيعة أسلوب أدب تولستوي.»(12)

في نهاية أيار 1851 وصل تولستوي إلى قرية ستاراغرادوفسكي, وبعد ذلك وصل إلى المعسكر الذي يقع في قرية الجنوب القديم, هنا انتظرت تولستوي مصيبة , هو لعب في القمار وخسر مبلغاً كبيراً لصالح الملازم كنورينغ ولصالح المقامرين الآخرين . كان من الممكن ألا نتذكر هذا المشهد لولا أنَّ تولستوي وصف هذا الملازم في باكورة أعماله. (13)

التقى تولستوي بمثل هذا الملازم في قطعات عسكرية أخرى: في القرم، وفي القوقاز، يتصف الضباط أمثال كنورينغ بصفاتٍ سلبيةٍ.

كان هذا الملازم صورةً حيّةً لكثير من الشخصيات التي جسّدها تولستوي فيما بعد.

فرأى تولستوي أنَّ الإنسان أغنى من أنْ نصفه بأنَّه ذكي أو غبي، بخيل أو كريم، طيب أو شرير. (14)

كان تولستوي يرى أنَّه من الصعب تصوير شخصية معينة من دون معرفة الأثر الذي تتركه في النفس هذه الشخصية وفي النفوس الأخرى.

طبّق تولستوي هذا الأسلوب الإبداعي في كلِّ مؤلفاته، ورأى ضرورة وصف الأثر الذي يتركه شخص معين في نفوس الآخرين.

عندما حاول رسم مسودة شخصية كنورينغ لجأ تولستوي إلى النمذجة، ومن أجل هذا صوّر تولستوي نماذج متعددة وجمعها في مجموعات، وبعد ذلك أخذ يفكر إلى أية مجموعةٍ من هذه المجموعات يضّم الشخصية التي يجسدها، وفي الحالة المذكورة إلى أية مجموعةٍ يضم كنورينغ.

كان تولستوي قبل تعرفه على كنورينغ يقسّم الناس إلى مجموعة الأخلاقيين وإلى مجموعة عديمي الأخلاق، وإلى مجموعة الذين يفهمون والناس الذين لا يفهمون.

ينتسب إلى المجموعة الأولى أي مجموعة أصحاب الأخلاق الرفيعة في رواية «الطفولة « بطل هذه الرواية إرتينييف, فهو يقسّم الناس إلى مجموعتين : ينتمي إلى المجموعة الأولى أصحاب الأخلاق العالية ,وينتمي إلى المجموعة الثانية أصحاب الأخلاق الوضيعة.

يُقسم الناس إلى هذه المجموعة أو تلك بحسب أصولهم الاجتماعية أحياناً، أو بحسب تصنيفهم البيولوجي. وكان تولستوي يهتم كثيراً بالتعبير الجسدي للفرد، مثل حركة العينين والمشية والأذنيين والساقين.

أشار تولستوي إلى أنَّ كنورينغ ذو بنية جسدية جيدة وذو قامةٍ طويلةٍ، ولكنَّه من دون جاذبيةٍ، وبعد ذلك أبدى تولستوي رأيه بأنَّ بنية الإنسان أقوى تعبيراً من وجهه.

طبّق تولستوي في وصفه لشخصية كنورينغ مبدأ التصنيف الاجتماعي والمظاهر الجسدية للإنسان. ويضيف بعد ذلك التصنيف النفسي. ويتجنب تولستوي هنا الوصف المباشر.» أحبُّ أنْ أتحدث عن الناس الذين يتركون أثراً في نفوس الآخرين.»(15) وهنا طبّق تولستوي مبدأه الثالث وهو المبدأ النفسي، ولقد طبق هذا المبدأ في وصفه لكنورينغ.

وصف تولستوي بطل رواية «الطفولة « من جميع جوانبه: من النواحي النفسية والجسدية والاجتماعية. يرى القارئ تصرفات بطل الرواية كنورينغ, كيف يتحدث مع

الآخرين, وكيف يبدو مظهره الخارجي ,وما هو ذوقه في اللباس , وما هو التأثير الذي تركه في الآخرين. هنا تظهر بوضوح طريقة تولستوي في تصوير أبطاله ومركزاً اهتمامه على علاقتهم بالآخرين. ويتضح هنا أسلوب تولستوي في توصيف أبطاله وتصنيفهم إلى هذه المجموعة أو تلك، إلى هذه الطبقة أو تلك. وتتضح العلاقة بين هذه المجموعات ذات الانتماءات الطبقية المختلفة.

تتضح كل هذه المعايير في مخطوطة روايته الأولى بعنوان «الطفولة» عدّل كتابة رواية «الطفولة» تولستوي خلال عامٍ واحدٍ، أي ما بين تموز -1851إلى تموز 1852 أربع مرات، كي تصل الرواية إلى المستوى الفني المطلوب. (16)

من الضروري دراسة مخطوط «الطفولة» ودراسة يوميات الروائي لمعرفة الأسلوب الذي اتبعه الروائي في أثناء كتابة الرواية.

كانت خطة الروائي عندما شرع في كتابة رواية «الطفولة» أن يكتب أربع روايات وهي «الطفولة»(1852)، «المراهقة»(1854)، «ما قبل الشباب»، «الشباب»(1857).

وكان تولستوي ينوي أنْ يكتب: «في رواية «الطفولة» عن دفء المشاعر وصدقها. وفي رواية «المراهقة» عن الشك، والثقة بالنفس وحب الملذات، وقلة الخبرة، وحب الظهور، والاعتزاز بالذات. وفي رواية «ما قبل الشباب» جمال المشاعر، حب الظهور، وعدم الثقة بالذات. أمّا في الرواية الأخيرة من هذه المجموعة فتحتل الأنانية مكان حب الظهور والاعتزاز بالذات. معرفة قيمته، ورسالته في الحياة وضرورة الصراحة» (17)

في أثناء الكتابة بالتفصيل عن المراحل الأربع من مراحل حياته يحدد الروائي الأفكار الرئيسة من مؤلفاته، مثل علاقة الأخوة فيما بينهم، والتأثير السلبي للمربين بسبب شعورهم بالكبرياء، وصراع المصالح داخل الأسرة، وتأثير الدوافع الفطرية على تطور سلوك الفرد، وعدم إمكانية الإخلاص في الحب، ويعرض المؤلف التجارب التالية على أبطاله:» المشاعر، والعلم، وكيفية التعامل مع الآخرين والمال» (18)

ركّز تولستوي في مؤلفاته الأولى على الجانب النفسي إلا أنَّه لم يغفل الجانب الاجتماعي، لم يهتم المؤلف بالعالم النفسي لأبطاله فحسب، ولكنَّه أيضاً اهتم بالجانب الاجتماعي، وصوّر الكاتب تأثير الوسط الاجتماعي في شخصياته وطبائعهم وسلوكهم وتصرفاتهم، فصور تأثير تناقضات المجتمع والواقع في العالم النفسي لأبطاله.

يكتب الروائي في المسودات الأولى لروايته الأولى:» أردت تقديم بعض المفاهيم

عن طبائعنا، وكيف عبرت عن ذاتها هذه الطبائع في الجو الاجتماعي الجديد، ولكنَّني لم أستطع فعل ذلك. بقدر ما نكتب عن الأمور بشكلٍ عامٍ بقدر ما تكون الكتابة غير دقيقة، والعكس صحيح. هذه قاعدة عامة، لكي أكتب عن طفولتي عليَّ أنْ أتحدث عن الجزئيات وعن التفاصيل، وأنْ أقدم التحليل لكلِّ حادثةٍ، آنذاك يستطيع القارئ معرفتي وفهم خصوصية شخصيتي.»(19)

والجدير بالذكر ملاحظة فكرة الجدلية في تصوير الجزئيات والكليات، الأشياء الكبيرة والأشياء الصغيرة، الهامة وقليلة الأهمية.

كان هدف تولستوي تصوير الحياة في مراحل متعددة. وعندما عرف تولستوي أنَّ هيئة تحرير مجلة «المعاصر» غيرت عنوان روايته الأولى من عنوان «الطفولة» إلى عنوان «تاريخ طفولتي» تذمر وكتب إلى رئيس التحرير، نكراسوف(1821-1878): « العنوان المناسب هو العنوان الذي وضعته بنفسي، لأنَّه يشرح فكرة الرواية، والعنوان الذي وضعتموه يتناقض مع فكرة الرواية»(20)

تشبه ثلاثية تولستوي السيرة الذاتية ولكنَّها ليست تماماً سيرة ذاتية، يعبّر بطل الثلاثية عن الكثير من آراء الروائي، وهو يشبه المؤلف ولكنَّه لا يتطابق مع المؤلف.

فكرة الرواية أنَّ الدرب الذي سار به البطل متجاوزاً الطفولة البريئة، وصحراء المراهقة وتجاربها ليصل في مرحلة الشباب إلى مرحلة البعث الروحي. ولكي يصل الكاتب إلى هدفه وضع بطله في وسطٍ اجتماعي محددٍ، وفي مرحلةٍ تاريخيةٍ محددةٍ.

كانت الرواية الأولى من الثلاثية مشبعة بالشاعرية، بالطفولة البعيدة التي لن تعود. أمَّا الجزء الثاني فيجب أن يتكون من الفساد الذي عاشه البطل في مراهقته إلى إصلاح نفسه في شبابه. وفي الجزء الثالث ينتقد البطل فساد المجتمع وينتقد نفسه بصفته واحداً من أبناء هذا المجتمع. وفكرة الثلاثية الأساسية هي الاحتجاج على الواقع الاجتماعي.

مفهوم الإنسان عند تولستوي

حافظ تولستوي على فكرته أنَّ الطفولة هي مرحلة مثالية وأنَّ الطفل مثال للكمال، والانسجام مع الذات بشكلٍ عفوي وطبيعي، وصفات الأطفال صفات إيجابية ونقية وصافية وبعيدة عن الشهوات والعيوب المرتبطة بالنزوات.

كلُّ الذي يحدث مع الإنسان فيما بعد مرتبط بتقدمه في العمر، وكلُّ شيء متعلق بالظروف والمحيط والمجتمع والتربية.

يكتب تولستوي في أحد مؤلفاته المبكرة بعنوان «ملاحظات فلسفية على كلمة جان جاك روسو» ويطرح السؤال التالي: «أتولد مع الإنسان ميول طيبة أو شريرة وهل هي متوازنة أم أحدهما أقوى من الآخر.»(21)

يرفض الروائي الفكرة الغبية التي تقول: إن الإنسان منذ ولادته يحمل دوافع شريرة، ويصل إلى الاستنتاج التالي: «إذا كان الإنسان منذ ولادته لا يحمل أية دوافع، وبذلك فإن الشر والخير مرتبطان بالتربية، وبذلك فإنَّ العلم وبوجه خاصٍ الفلسفة، اللذين يهاجمهما جان جاك روسو(1712-1778), ضروريان لكل الناس ولهما فائدة .»(22)

توصل تولستوي إلى هذا الاستنتاج المهم، وهو في بداية نشاطه الإبداعي، ومن ثمَّ توصل الكاتب إلى نتائج مهمةٍ. لم يستطع الروائي تحديد مفهومه للإنسان، لأنَّه لم يحدد الأسس التي تقوم عليها طبيعة الإنسان. ولذلك ترافقت تأملاته عن الهدف من الفلسفة، مع تأملاته عن طبيعة الإنسان ورسالته في الحياة. يقول الكاتب: «بداية أي نشاط وسببه هو الرغبة، فإذا كان الإنسان لا يريد أنْ يصبح إنساناً فلن يصبح.» (23) هكذا يبدأ تولستوي تأملاته، ويؤكد على إرادة الإنسان، التي تفسر جوانب متعددة من نشاط الإنسان وأشكال هذا النشاط.

توجد علاقة مباشرة بين قناعة الكاتب بأنَّ الإنسان طيب، وليس شريراً بطبيعته، وبين أنَّ الإنسان يولد كاملاً، وكل سلبياته يأخذها إمَّا من التربية أو من الوسط الذي يعيش فيه. تضمنت ثلاثية تولستوي في أساسها الفني هذه الأفكار.

في مخطط الثلاثية بشكلٍ واضحٍ نجد تصورات الكاتب عن طبيعة الإنسان في مرحل متعددة من عمره. ويحاول المؤلف تصوير الإنسان من جوانبه كلِّها: الجوانب النفسية والأخلاقية والاجتماعية. يتطور الفرد ليس بصفته كياناً منغلقاً على نفسه وإنَّما بصفته كياناً يتفاعل مع المحيط الخارجي.

انتقد نقداً لاذعاً الأديب الروسي تشيرنيشيفسكي في مقالته عن الأعمال الأولى لتولستوي النقاد الذين تعرضوا بالنقد للثلاثية لعدم تصويرها الحياة الاجتماعية. يقول تسيرنيشيفسكي في دفاعه عن ثلاثية تولستوي:» نريد تصوير الحياة الاجتماعية ولكن يجب الأخذ بعين الاعتبار أنَّ الكاتب يصور عالم الطفولة، وليس كلُّ عمل إبداعي يعالج الحياة الاجتماعية، فطبيعة بعض الأعمال لا تسمح بذلك، المهم الحفاظ على الوحدة العضوية للعمل الإبداعي، فعندما يضع الكاتب نصب عينيه تصوير الطفولة فيجب أن يركز اهتمامه على هدفه المحدد. ولا يركّز اهتمامه على القضايا الاجتماعية أو الأوضاع

الحربية ولا يصور القيصر بطرس الأول ولا فاوست ولا غيرهما وإنَّما يصور الطفولة ومشاعرها وعواطفها ومفهوماتها.»(24)

كان تشيرنيشيفسكي على حق، ولكن يمكن إضافة ٬ لا بل يجب إضافة فكرة معينة، وهي أنَّ الروائي على الرغم من أنَّه يتحدث عن الطفولة ولا يخالف حقائق الطفولة النفسية إلا أنَّه يطرح أسئلة اجتماعية مهمة.

توصل بطل الثلاثية إلى مجموعةٍ من الاكتشافات حين حاول تقسيم الناس الذين التقاهم إلى مجموعات. وكان الاكتشاف الأول الصادم الذي توصل إليه نيكولينكا وهو في بداية طفولته، عندما عرف من كاتنكا، ابنة المحافظ أنَّهما ليسا متساويين. واشتعلت في ذهنه خلال لحظةٍ: «لماذا لا نتقاسم ما هو لدينا بالتساوي.»، ولكن غريزةً عمليةً لقنته أنَّه لا يجوز التحدث مع كاتنكا عن مثل تلك الموضوعات. آنذاك تمتم وعرف أنَّ تغييراً أخلاقياً ما حدث في نفسه. وأنَّ نظرات الناس إلى الأشياء مختلفة (25) وتوصل نيكولينكا إلى فكرةٍ سوداوية أنَّ المساواة بين الناس لا يمكن أنْ تتحقق. وأنَّ النظام الحالي قسّم الناس إلى طبقات وفئاتٍ وحلقات ودوائر، ومن الصعب أن يجد مكاناً له في ظل هذا التنظيم.

من الجدير بالذكر، أن الكاتب في أثناء حديثه عن مرحلة الطفولة وهي المرحلة الملائكية في حياة الإنسان، يتحدث في الوقت ذاته عن القوى الشريرة التي تهدد الحياة الإنسانية، وتقضي على سعادة الإنسان. أحد الموضوعات الأساسية في رواية «الطفولة»(1852) وهي الرواية الأولى لتولستوي وفي أعماله الإبداعية اللاحقة كان موضوع تفرقة الناس والابتعاد عن كلِّ ما يفرق الإنسان عن أخيه الإنسان. ولذلك فإنَّ الكاتب يدافع عن إنسانية الإنسان، ويحاول حماية الإنسان من التأثيرات الضارة، ويصور صراع الخير مع الشر في مراحل مختلفة من حياة الإنسان.

يوميات الكاتب وقصة «الغارة»

يكفي أنْ نتصفح على عجالةٍ «يوميات الكاتب» أو مذكراته كي نتفهم الظروف التي أحاطت بالكاتب.

تطوع الكاتب في صيف 1851 للمشاركة في قتال سكان الجبال، وكتب من هناك في 22حزيران: «أعيش الآن في بلاد الشيشان وأخدم في قطعةٍ عسكريةٍ , البارحة حدث اقتتال بسيط واستنفار ,يبدو أنَّ الحملة اقتربت.»(26)

أحد الأسباب التي دفعت تولستوي للمشاركة في الحملة معرفة مدى قدرته على

الحرب واختبار رجولته. وشكلت أحداث الحرب مادة لقصة «الغارة».

ولقد أشار النقاد منذ زمنٍ بعيدٍ أن أبطال قصة الغارة هم رفاق الكاتب في معركة القوقاز.

كتب غوسيف الذي كتب سيرة تولستوي:» نموذج النقيب خلوبوف وغيره من ضباط قصة «الغارة» لم يكونوا من نسج خيال الكاتب، وإنَّما قام تولستوي بتصوير رفاقه في القوقاز»(27)

استطاع تولستوي في تصويره لشخصية النقيب خلوبوف تجسيد أفضل صفات الضباط الروس.

يصوّر تولستوي في البداية شخصية خلوبوب في أثناء الحملة وبعد ذلك في أثناء تواجده في محيط الغابة مع فصيلته القتالية، يتحدث السارد في أثناء السير إلى ساحة القتال مع خلوبوف, ويدور الحديث عن موضوع الشجاعة وتتضح للقارئ طريقة تفكير خلوبوف ومزاجه, ويختتم المؤلف حديثه بقوله: «كان النقيب في السابق يعجبني وما زال يعجبني, شخصيته شخصية روسية حقيقية , يرتاح المرء بالنظر إليها, ولكن بعد الحديث معه أحسست بالاحترام نحوه.»(28)

بعد أنْ تحدث الروائي عن خلوبوف في أثناء المعركة أكد:» لم تكن في شخصية النقيب خلوبوف الكثير من الصفات الحربية، ولكن كان في شخصيته الكثير من الحقيقة والبساطة، التي بالفعل أدهشتني، هذا بالفعل إنسان شجاع، قلت لنفسي بشكلٍ غير إرادي.»(29)

كيف بدت الشجاعة الحقيقية للنقيب وكيف عبرت عن ذاتها:» هو كان كما رأيته سابقاً، حركاته هادئة كما كانت، بدت التعابير الغير خبيثة ذاتها على وجهه البسيط الذي لا يتصف بالجمال، وظهرت نظرته التي تدل على الاهتمام والهدوء واستمر بالقيام بواجباته.» (30)

كان الهدوء صفةً أساسية من صفات طبع خلوبوف. وكما يشير المؤلف تولستوي أنَّ خلوبوف لا يعرف التصنع والتكلف ليظهر شجاعته ولا «يتكلف الكلمات الجميلة ولا يتظاهر بالبطولة « هذه هي البطولة الروسية الحقيقية - يؤكد المؤلف _ ويضيف بحزنٍ:» ونأسف لأنَّه بيننا يوجد من يقلد الفرنسيين وفروسيتهم القديمة.»(31)

كان النقيب خلوبوف الذي يتصف بالشجاعة الروسية الحقيقية ليس على عكس المساعد آلانين الرومانسي الذي يتصف بالوطنية الطفولية فحسب، بل على عكس

الملازم روزنكرانتس المتكبر والفخور بذاته.

في مسودة قصة «الغارة» كانت شخصية روزنكرانتس أكثر سلبية مما ظهرت في الشكل النهائي، كتب تولستوي عنه: « نجد هذا النموذج من الشخصيات العسكرية كثيراً في ساحة القتال، إنه يشبه أبطال مارينسكي و ميخائيل ليرمنتوف (1814-1841) هؤلاء لا ينظرون إلى القوقاز نظرةً واقعيةً ولا يرونه كما هو، ولكنَّهم يرونه على عكس حقيقته، هؤلاء أبطال رواية ميخائيل ليرمنتوف « بطل زماننا « أمثال بيل، أمالات,بيكوف,ملا نوروف.» (32)

يقول تولستوي عن الملازم:» إنه كان فخوراً بذاته إلى أبعد الحدود.» ودفعه اعتزازه بنفسه إلى بعض التصرفات التي هو نفسه لا يقبلها. « مع أنَّ قلبه كان يقول له: لا يوجد في هذا التصرف أي فخر، وكان يسبب الألم والوجع لبعض الناس الذين يكرههم ويحتقرهم»(33)

لم يسمح الملازم روزنكرانتس لنفسه أنْ يظهر على حقيقته ولو لمدة دقيقة واحدة، وإنَّما كان يتصرف كما يتصرف الشخص الذي يعتبره مثالاً له. «هو كان من الناس الذين لا يتبعون رغباتهم الحقيقية، وإنَّما يقلدون دائماً شخصاً آخر.»(34) ولذلك تجده دائماً متكلفاً حتى في أثناء المعركة. وكان يسعى للحصول على الشهرة « وكان هذا التكلف ظاهراً في عينيه.»(35)

إذا عدنا إلى يوميات تولستوي نجد أمثال النقيب خلوبوف وأمثال الملازم روزنكرانتس بين الضباط الذين تعرف إليهم تولستوي في جيش القوقاز. يقول زيسرمان في كتابه» ربع قرن في القوقاز»: «شخصية الملازم روزنكرانتس شخصية موجودة في صفوف الجيش في ذلك الوقت، من دون عملية المكياج، فقط تولستوي غيّر أسماء شخصيات قصته.» (36)

ومع ذلك فإنّ زيسرمان لا يتوقف عند هذا النموذج الحي للملازم روزنكرانتس, لا بل يؤكد نموذجية هذا الملازم : «أمثاله كانوا كثيرين, بعضهم كان مستعداً للانتقال إلى الدين الإسلامي.» (37)

روزكرانتس بطل رومانسي متأخر، يريد بأي ثمنٍ أنْ يظهر بمظهر الإنسان الغير عادي الاستثنائي، ويحصل على إعجاب الناس. ولا يريد أنْ يفهم أنَّ زمن الناس الغير عاديين قد ولى من دون رجعة، وأنَّه أصبح يثير السخرية والشفقة وهو لا يستحق التعظيم والتبجيل كما يشتهي.

قصة «قطع أشجار الغابة»

ما إنْ وصل تولستوي إلى القوقاز حتَّى تعرف مباشرة على الوسط العسكري وبالتحديد على الضباط، وهذا أمر طبيعي، هنا كانت انطباعاته الأولى. أمَّا الجنود فكان تولستوي يصورهم كأنَّهم أشباح، لا نجد لهم أسماء ولا أحاديث ولا حوارات.

كان تولستوي يراقب حياة الجنود عن بعدٍ، وصوّرهم «في أثناء مسيرهم بالطريق المغبر، وهم يحملون الأكياس على ظهورهم وعلى أكتافهم ويحملون بنادقهم، ومع ذلك كانوا يضحكون وهم يتبادلون الحديث. وكان الجنود القدماء يدخنون ويتحدثون ببطء.»(38)

ظهرت أولى الملاحظات عن الجنود في يوميات الكاتب في شهر كانون الثاني عام 1854، عندما كان الكاتب يكتب قصة «قطع أشجار الغابة».

لا يجوز إلا أنْ نلاحظ أنَّ دور السارد في قصة « قطع أشجار الغابة» يختلف عن دوره في قصة «الغارة». نحن قد سبق وقلنا أنَّ القاص في «الغارة « إنسان غير عسكري. إنَّه يحضر العملية القتالية بصفة مراقب لا علاقة له بالقتال. ولذلك جاء العنوان الفرعي على شكل «قصة متطوع». في حين أنَّ السارد في قصة» قطع أشجار الغابة» شخصية عسكرية ويشارك في العمليات الحربية بصفة مقاتل حديث العهد ولذلك جاء العنوان الفرعي «قصة مقاتل حديث». وكانت هذه القصة في شكلها الأولي على شكل مذكرات لضابط شاب.

ركّز تولستوي اهتمامه في القصة على وصف كيف الإنسان الروسي البسيط يتصرف في ساعة الخطر، وكيف يعبّر عن شجاعته.

كتب تولستوي:» لاحظت دائماً، وفي كل مكانٍ، وبوجهٍ خاصٍ في القوقاز طريقةً معينةً عند الجندي الروسي، إنَّه يحاول الابتعاد وتجنب الأمور التي يمكن أنْ تؤثر على الروح المعنوية لدى رفاقه في السلاح.» ويركّز تولستوي على الروح المعنوية لدى الجنود المقاتلين. هذا الميزة يمكن ملاحظتها في القصص الحربية كلِّها بدءاً من قصص القوقاز حتى قصة «الحاج مراد». كتب تولستوي: «لا نجد في شخصية الجندي الروسي الحقيقي الكبرياء والادعاء بل نجد الشجاعة والبساطة والتصرف الحكيم في ظروف الخطر»(39)

ويقدم تولستوي برهاناً على فكرته، إذ يقدم لنا نماذج من الجنود الروس في قصة» قطع أشجار الغابة»، وكان الكاتب على درايةٍ تامةٍ بالجنود المقاتلين الروس. وعلى حد

قوله:»استطاع التعمق في الشخصيات وتصنيفها.»(40) سمحت له هذه المعرفة بأنْ يصنف رامي القنابل واسمه أنتونوف بأنَّه يحب القيادة، ويصنف الجندي فيلنتشوك على مطيع ويحب العمل. والجندي تشيرنوف على أنّه فاسق، والجندي تشيكين على أنَّه يحب اللهو.

يبين تولستوي طباعهم من خلال تصرفاتهم , ومن خلال الانطباع الذي تتركه هذه التصرفات في نفوس الآخرين .فمثلاً أحد الجنود يتصف بالطيب , وهذا ينعكس في سلوكه وعلاقته بالآخرين. ويتصرف الجندي المتقدم بالسن وكأنَّه عم لرفاقه بالسلاح، ولذلك يسمونه بالعم جدانوف. وأحد الجنود كان دائم التذمر.

اتبع تولستوي في أسلوب سرد قصة «قطع أشجار الغابة» الأسلوب الذي اتبعه غوغول (1809-1752) أحمد متزعمي المدرسة الطبيعية.

إلى حدٍ ما تشبه قصة» قطع أشجار الغابة» المقال، ويكمن الفرن بينهما بأنَّها تتضمن عناصر القصة من موضوع وذروة الصراع، إذ يصاب فيلنتشوك ويموت، ويقول عنه السارد « فيلينتشوك خرج ولن يعود، أمَّا حياته العسكرية بقيت في مخيلتي.»(41)

فهم الضباط استشهاد فيلينتشوك بشكلٍ يختلف عن فهم الجنود لاستشهاد رفيقهم.

يفضح تولستوي كلاً من قائد القطعة العسكرية واسمه بالخوف وكذلك يفضح السارد إذ يرتعبان في أثناء سقوط القذيفة المعادية ويحاولان إخفاء الرعب. ويتبادلان العبارات المنمقة.

المصادر:

1- تولستوي، المؤلفات الكاملة، المجلد 46, ص145
2- المصدر السابق، المجلد13 ص57
3- تشيرنيشيفسكي, المؤلفات الكاملة,المجلد3,ص 427
4- تولستوي, المجلد47,ص190-191
5- تولستوي، المصدر السابق، المجلد 46, ص189
6- سكافتيموف, الفكر والشكل في إبداع تولستوي, في كتاب « مقالات عن الأدب «, ساراتوف,1958ص264
7- تولستوي، مصدر سابق، المجلد الأول، ص 157
8- المصدر السابق، ص279
9- غوسيف، مواد للسيرة تولستوي, موسكو ,1954,ص288
10- بوبوف، أسلوب القصص المبكرة، مجلة التراث الأدبي، العدد 35-36، ص79 ,الكتاب الأول.
11- غوسيف، مصدر سابق، ص289
12- المصدر السابق، ص 290
13- تولستوي، مصدر سابق، المجلد46, ص61
14- المصدر السابق، ص67
15- المصدر السابق، ص68
16- المصدر السابق، ص126
17- المصدر السابق، المجلد2، ص243
18- المصدر السابق
19- المصدر السابق, المجلد الأول,ص 137
20-المصدر السابق، المجلد59,ص214
-21-المصدر السابق، المجلد الأول، ص222
22-المصدر السابق، المجلد الأول، ص222
23-المصدر السابق، المجلد الأول، ص233-236
24- تشيرنيشيفسكي, المؤلفات الكاملة, المجلد الثالث, ص429
25-تولستوي, مصدر سابق, مجلد2,ص15
26- تولستوي, مصدر سابق, مجلد59ص109
27- نيكولاي غوسيف , مواد لسيرة حياة تولستوي ما بين 1828-1855 ص411
28- تولستوي, مصدر سابق, مجلد3,ص 18-19,قصة»الغارة»
29- المصدر السابق, ص 37
30- المصدر السابق, ص 37
31- المصدر السابق, ص 37
32- المصدر السابق, ص232
33- المصدر السابق, ص22
34 – المصدر السابق.
35- المصدر السابق, ص21
36- زيسرمان, ربع قرن في القوقاز, الجزء الثاني, بطرسبرج, 1879,ص326
37- المصدر السابق.
38- تولستوي, مصدر سابق, مجلد3,ص21
39- المصدر السابق.مجلد-3ص70-71
40- المصدر السابق.مجلد-3ص42
41- المصدر السابق.مجلد-3ص61

نوافذ

على الأدب والثقافة في العالم

ترجمة واختيار وإعداد: **منــير الرفـــاعي**

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- رحيل الناقد والمفكر الموسوعي المثير للجدل... **جورج شتاينر**
- رحيل الشاعر الفرنسي الكبير، صديق العرب.. والفلسطينيين **لوران غاسبار**
- **من أشهر الأدباء الصينيين المعاصرين**

رحيل الناقد والمفكر الموسوعي متعدد اللغات والمثير للجدل أحد المعارضين المبدئيين للحركة الصهيونية

جورج شتاينر

في الثالث من شهر شباط 2020، توفي في بيته في كامبريدج الناقد والمفكر الموسوعي الكبير جورج شتاينار عن عمر ناهز التسعين عاماً، تاركا للمكتبة العالمية عشرات الكتب في مختلف مجالات المعرفة، خصوصاً في الفلسفة والنقد.

وكان جورج شتاينار يتمتّع بجنسيّتين: الفرنسيّة والبريطانيّة، ويتكلم بطلاقة أربع لغات: الهنغارية، والفرنسيّة، والألمانيّة، والإنكليزية. كما أنه ظل طوال مسيرته المديدة يتنقّل بيسر بين الثقافات القديمة والحديثة، وبين الأدب والفكر والتاريخ ليبلور أفكاره ورؤاه في الكثير من القضايا المتصلة خصوصاً بأوروبا المتحضّرة و«البربريّة» في الوقت نفسه؛ أوروبا التي عاشت أهوال حربين عالميّتين، وكوارث ومجازر أخرى كادت تقودها إلى الدمار والانقراض.

ولد جورج شتاينار في فيينا عام 1929. والواضح أن التأثيرات الأولى جاءته من جانب والدته التي تنتمي إلى واحدة من أرقى العائلات في العاصمة النمساويّة. وهو يتحدث عنها قائلاً: «عبقرية أمي هي التي حدّدت مسار حياتي. فقد كانت تتكلم لغات عدّة مثل الفرنسيّة والهنغاريّة والإيطاليّة والإنكليزيّة. وكان بإمكانها أن تبدأ جملة بهذه اللغة لتختمها بلغة أخرى من دون أن تعي ذلك. وكان لها كبرياء جنونيّ خاصّ، وثقة عالية بالنفس». أمّا والد جورج شتاينار المدعو فريديريك فقد كان محامياً لدى البنك المركزيّ النمساويّ. وكانت له علاقات وثيقة بالبعض من



مشاهير الفكر والثقافة في فيينا. ويوم حفل زواجه تلقى برقية تهنئة من سيغموند فرويد. كما أنه كان يكنّ إعجاباً كبيراً لكافكا، بحيث لم يكن يملّ من إعادة قراءة مؤلفاته. وعندما بدأت النازيّة تهدّد ألمانيا مطلع الثلاثينات من القرن الماضي، هاجرت عائلة شتاينار إلى فرنسا لتسقر في باريس. وكانت الحرب الكونيّة الثانية على وشك الاندلاع عندما شاهد الطفل جورج من شرفة الشقة التي كانت تقيم فيها عائلته، تظاهرات شوفينيين فرنسيين كانوا يدعون الى مناصرة النازيّين. وفي لحظة ما اقترب منه والده ليهمس له بهدوء: «هذا يسمّى التاريخ.. وليس عليك أن تخشى ما تراه»! وفي ما بعد، سيقول جورج شتاينار، عن هذا الموقف: «بصفاء ذهنيّ ،توقّع والدي كلّ ما سيحدث في ما بعد. ولم يتفاجأ بأي حدث من الأحداث الرهيبة التي عاشها العالم خلال الحرب الكونيّة الثانية».

وعندما كان النازيون يعدّون العدّة لاحتلال باريس، انتقلت عائلة شتاينار للعيش في الولايات المتحدة الأمريكيّة. وفي نهاية الحرب الكونيّة الثانية، عبرّ الفتى جورج عن رغبته في العودة إلى باريس لمواصلة تعليمه، غير أن والده نصحه قائلاً: «انتبه يا ولدي العزيز.... المستقبل للغة الإنكليزيّة... وإذا ما فكّرت في أن تكتب ذات يوم كتاباً مهمّا فعليك أن تكتبه بلغة شكسبير وليس بلغة موليير!». وقد استجاب الإبن الرصين لنصيحة والده. وأول كتاب ألفه كان باللغة الإنكليزيّة، وكان عن تولستوي ودستويفسكي. أما كتابه الثاني: "موت التراجيديا» فقد سمح له بأن يحتل مكانة بارزة في مجال النقد الأدبي لا في أوروبا وحدها، وإنما في الولايات المتحدة الأمريكيّة أيضاً. وفي هذا الكتاب يبحث، انطلاقاً من أعمال ابداعيّة قديمة وحديثة، عن الجوانب البربريّة في الحضارة الأوروبيّة التي أشعّت على العالم بعد القرون الوسطى.

انطلاقاً من ستينيات القرن الماضي، وبفضل الشهرة التي أصبح يتمتع بها، عيّن جورج شتاينار أستاذ كرسي في جامعة «كامبريدج»، ثم في العديد من الجامعات المرموقة الأخرى، مُواصلاً الكتابة في النقد، وفي التاريخ، وفي الفكر الفلسفي. ويقول، محدّداً رؤيته الفكريّة: «أنا حتما إبن المفكر الفرنسيّ «باندا» صاحب كتاب «خيانة المثقفين»، وكتاب «نهاية اللانهائي» الذي أعده أجمل وأروع من الأوّل).

في مكتبي الخاص، يحتلّ أرخيميدس مكاناً مفضّلاً. وقد حذّروه بأنه يمكن أن يقتل. وكان باستطاعته أن يهرب، إلاّ أنه ظلّ يعمل لحلّ مشكلة لم تحل الى حدّ هذه الساعة. وكان يقول: "اتركوني أعمل في سلام!". وهكذا قتل». وبعد أن أصدر فوكاياما، المفكر الأمريكي من أصل ياباني، كتابه الشهير «نهاية التاريخ» عقب انهيار جدار برلين، علّق جورج شتاينار على ذلك قائلاً: "النظريات بشأن نهاية التاريخ تبدو لي عبثيّة، وغير مجدية. نحن حيوانات جدّ عنيدة وجدّ صلبة. إننا نعاني من كوارث، ونتكبّد خسائر في الأرواح. هذا صحيح. لكن الشيء المدهش هو أننا بعد 100 مليون ضحيّة في أوروبا بين شهر آب 1914 وشهر أيّار 1945، ما نزال هنا جالسين مع بعضنا البعض، معافين تقريباً. ولا تزال الحياة متواصلة إلى حين نحن نقول: إنها النهاية. غير أن المؤكد هو أنّ التاريخ يتقدم بسرعة على المستوى العلمي والتكنولوجي لكنه بطيء التقدم في النواحي الأخلاقيّة. مع ذلك

هناك عدد كبير من الناس يموتون بالسرطان وبأمراض أخرى. وما يزال الزكام شرساً مثلما كان في عهد يوليوس قيصر الذي كان يعاني من زكام شبه دائم. ما الذي تغيّر؟ وفي أيّ وقت؟ مع ذلك حين أقرأ مع طلبتي نشيداً من أناشيد هوميروس، أو قصيداً من قصائد باندار، أو مسرحيّة لإريستوفان، أشعر أني وهم نعيش في الزمن نفسه الذي كانوا يعيشون فيه، ومعهم نضحك ونبكي. لذا يمكن القول إن هناك تغيّرات حدثت لكن على مستوى السطح فقط، أما الروح البشريّة فلم تتغيّر».

وعن الجانب البربري في الحضارة الأوروبية، يقول جورج شتاينار: "إلى هذا الوقت ما تزال أوروبا ترفض مواجهة جذورها البربريّة. الحديقة الآسرة لغوته تقع بجانب معسكر «بوخنفالد» الرهيب الذي قضى فيه الكثيرون خلال الحقبة النازية. لذا علينا أن نتساءل عن العلاقة بين تاريخنا الثقافي الهائل والكبرياء اللامحدود لحضارتنا، وبين البربريّة. وأعتقد أن أوروبا المجسّدة في فلورنسا، وفي سانت بطرسبورغ، وفي فايمار حملت في طيّات تاريخها السري والعلني بذوراً لا إنسانيّة عميقة تتوجب دراستها، واستجلاء خلفياتها وتبعاتها».

وإلى جانب الترجمة واللسانيات، والتلاقح بين الثقافات واللغات، اهتمّ جورج شتاينار بالفلسفة، مُركزّا بالخصوص على هايدغر الذي يعدّه من أعظم فلاسفة القرن العشرين، ومن أكثرهم تأثيراً في التيارات الفلسفية الحديثة. وهو يفسر خطأ انزلاقه إلى النازية على النحو التالي: "عندما علم كارل ياسبرس بأن صديقه هايدغر أصبح من أنصار النازية مطلع الثلاثينات من القرن الماضي، اندهش، وصاح فيه: "كيف هل يمكن، وأنت صاحب العقل الجبّار، لمثل هذا الرجل الخشن أن يحكم ألمانيا؟ (يقصد هتلر). فرد عليه هايدغر قائلاً: "دعك من الثقافة.... انظر إلى يديه كم هما ناعمتان!". والحقيقة أن تحمس المفكرين والفلاسفة والمثقفين لمناصرة الطغاة والمستبدين ليس جديداً. فقد تردّد أفلاطون أكثر من مرة على جزيرة صقلية آملاً أن يكون في خدمة حاكمها الطاغية، محاولاً أن يعثر على تبريرات فلسفية لسياسته، ولقوانين دولته. وأعتقد أن العديد من المثقفين يطمحون إلى أن يكون لهم نفوذ يتجاوز مجالهم المعرفي، ويحررهم من أبراجهم العاجية.. لذا يتحولون إلى خدم للأنظمة السياسية، غاضيّن الطرف عن جرائمها

ومظالمهما. ومسرحية «الدرس» ليونسكو التي تنتهي بأن يقوم الأستاذ بقتل تلاميذه تعكس ما أقول. ولعل هايدغر كان يرغب في أن يشعّ خارج المجال الجامعي الضيق. لذا ارتمى في أحضان النازية معتبراً إيّاها «انطلاقة « إلى مستقبل أفضل، وولادة جديدة لألمانيا التي كانت تعاني من نكبة الحرب الكونية الأولى، ومن هزيمتها المرة في تلك الحرب. وعلينا ألاّ ننسى أن الفلسفة في ألمانيا تحتل مكانة بارزة. لذا يمكن القول إنها بلد أفلاطوني، أي إنها بلد يطمح فيه الفلاسفة والمثقفون إلى أن يكونوا فاعلين في السياسة. ولكن لا بد من أن أشير إلى أن السلطات النازية كانت مرتابة من هايدغر. وفي تقرير لأجهزة المخابرات، نقرأ ما يلي: «هايدغر يظهر حماساً للنازية لكنه ليس صالحاً لها، ولا يمكن أن يفيدها بشيء!". والمؤكد أنه-أي هايدغر-فقد أمله في النازية فترة وجيزة لا تتجاوز التسعة أشهر. غير أنه لم يتحلّ بالشجاعة لانتقادها علناً. وحتى بعد انهيارها، لم يشأ أن يتدخل في الجدل الذي اشتعل بخصوص انتمائه للنازية». ويضيف شتاينار قائلاً: «على أيّة حال، هايدغر ليس الوحيد الذي أخطأ. فقد التقيت في الصين بمثقفين وجامعيين كانوا يعانون من تشوهات وعاهات جسدية بسبب ما تعرضوا له من تعذيب خلال ما يسمى بـ»الثورة الثقافية» التي أطلقها ماوتسي تونغ. وكانوا قد وجهوا في ذلك الوقت رسالة الى سارتر يطلبون منه التدخل لدى السلطات الشيوعية لكي تكف عن المظالم المسلطة عليهم. غير أنه لم يفعل ذلك. بل عدَّ التقارير والشهادات التي أدانت فظائع «الثورة الثقافية « ومجازرها مزورة، وملفقة، بل ومن وحي المخابرات الأمريكية! لذا يمكنني أن أقول إن أخطاء سارتر كانت أشنع من أخطاء هايدغر!"



رحيل الشاعر الفرنسي الكبير
لوران غاسبار
Loránd Gáspár

في ليلة التاسع-العاشر من شهر تشرين الأول من العام 2020، توفي في باريس في مأوى للمسنين الشاعر الفرنسي الكبير لوران غاسبار عن عمر ناهز94 عاماً. وكان قد أمضى السنوات الأخيرة من حياته فاقداً الذاكرة بسبب مرض ألزهايمر.

ولوران غاسبار، أحد أهم شعراء العالم الذين ارتبطوا بالعالم العربي، من أصول رومانية-مجرية. لكنه فضَّل الكتابة بالفرنسية بعد أن استقر في باريس في نهاية الحرب

الكونية الثانية التي شارك فيها جندياً على الجبهة الروسية. وفي الخمسينيات من القرن الماضي عمل طبيباً جراحاً في القدس لتأتي قصائده مُشْبَعة بصحارى الشرق وبحاره ومشاهد طبيعته العارية. وانطلاقاً من السبعبنيات من القرن الماضي، وحتى تقاعده في التسعينات، عمل طبيباً جراحاً في مستشفى «شارل ديغول» بالعاصمة التونسية.

- **عاش طويلاً في القدس، واستقر بعدها في دمشق، ثم في تونس:**

وعاش تاريخاً طويلاً في مدينة القدس وغادرها بعد عام 1967 واستقر في مدينة دمشق ومنها إلى تونس، رأى المدن العربية بعيني الشاعر الذي يلتقط كل ما لا يراه الآخر، ويصطاد رموز الأماكن التي انشغل بها وتعامل معها سردياً، لكنها ذات طاقة شعرية متجوهرة، أثارت اهتمام القليل جداً من الأدباء الذين قرأوا شعره وتعرفوا تجربته الخاصة والاستثنائية. نشر غاسبار سنة 1987 عندما كان في تونس كتابه المهم «أوراق وملاحظات». كشف عن تجربة فريدة مكونة عن تخيلات للأمكنة وفحص جواهرها والمشاهد البارزة، وكشف عن المخفي فيها، وكتب عن عديد من المدن مثل دقة وتكرونة، وحلب والقدس، وأثينا وقنية، أيقظتها ذاكرة غاسبار هذه المدن، وأفضت عن كشوف سردية هيمن الشعر عليها وتمظهرات المراحل /التواريخ/ الفصول والمتغيرات التي تحصل دائماً.

«سأغويها وأقودها إلى الصحراء»، هذا أكثر العناوين التي اختارها غاسبار ضمن كتابه «أوراق وملاحظات». الغواية والذهاب نحو الصحراء، مثيرة بسبب شفافيتها ومرونتها وانفتاحها على القراءة والتأويل. وواضح بأن المؤنث غير معلن عنه، ربما هي امرأة أو مدينة لكن المهم هو الحلم بالتوجه الى الصحراء، حيث التكوين الأول، عندما ظل فيضاً من الغمر، وتحولت لاحقاً الى صحراء مفتوحة على أحلام الرحالة والمستشرقين. وحتماً تمثل الصحراء لديه فضاء فسيحاً للتصوف والإقامة بعلاقة مع المطلق الذي عاش كثيراً من التجليات والاشراق وتمثل الصحراء روح الميتافيزقيا وتسامي التخيلات التي ذهبت نحو الأساطير والعقائد والطقوس، ووجدت بينها معاً وشكلت حواراً جديداً امتد للماضي وذهب للحاضر وصاغ سلماً حياتياً، وربما كان سبب الاغواء للمؤنث والذهاب نحو الصحراء الحلم بالسلم الأبدي والخلاص من الحرب التي طردته من القدس، وعاف وراه السلم الأول المؤنث واتجه نحو دمشق وتونس. ترك مكانه الأول الذي دمرته الحرب وارتضى التعايش مع أمكنة نظيفة من الحروب والسوادات.

هويته مكونة من عناصر عديدة، أصوله رومانية /ومجرية لكنه عاش في فرنسا وتعلم لغتها وصارت وسيلته لكتابة الشعر. ذهب الى باريس بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وغادرها حياً بعدما قضى زمناً طويلاً على الجبهة الروسية. وعمل جرّاحاً في مستشفى «شارل ديغول» بالعاصمة التونسية.

وغاسبار، المجايلُ لـ (إيف بونفوا) و(جون غروجان)، يُعدّ أحد أهم وجوه الشعر الفرنسي المعاصر. صدرت معظم أعماله عن «دار غاليمار للنشر»، كما أُعيد نشر كثير من كتبه الشعرية في سلسلتها الشهيرة «شعر/ غاليمار» (Poèsie/ Gallimard).

أعماله هي حياته، هي تلك اليوميات التي ظلّ يدوّنها سنوات عمره، والتي تتضمّن تأملاته ورؤاه في الوجود والخلق الشعري وحواراته مع الطبيعة والأشياء والبشر، والتي تروي تجارب حياة عرفت الاقتلاع والمنفى وعاينت مآسي التاريخ، وخاصة التراجيديا الفلسطينية.

كان لوران صديقاً للشعب الفلسطيني

منذ البدء، كان لوران مرصوداً للترحال في العالم من جبال الكربات في ترنسلفانيا حيث وُلد سنة 1925 إلى فلسطين حيث عمل جرّاحاً في مستشفى بيت لحم ومستشفى القدّيس يوسف في القدس. فلسطين كانت بوّابته إلى صحارى العرب وإلى ثقافة العرب. أحبّ فلسطين وتعاطف كثيراً مع الفلسطينيّين... كان يعالجهم ويدخل بيوتهم وشاركهم شرب الشاي، كما ربطته علاقات كثيرة مع شخصيات فلسطينية. ولما غادر بعد حرب حزيران، ترك هناك ابنه الفنّان المسرحي فرانسوا أبو سالم (1951 - 2011).

غادر لوران فلسطين بعدما شاهد فظائع الصهاينة، وتزامن ذلك مع لحظة تطوُّر روحي وفكري قاده إلى اعتناق فلسفة سبينوزا، كما لو أنه، وهو أيضاً اليهودي القادم من جبال الكربات وصاحب الحسّ الإنساني العميق، استشعر الانفصال الفكري والنفسي عن تلك القبيلة وميثولوجياتها.

يقول في سيرة مختصرة كتبها ضمن أعمال «مؤتمر سيريزي» في إيطاليا إنه عندما أرسلته الحكومة الفرنسية للعمل في فلسطين، لم يكن يحمل أيّةَ فكرة عن الأوضاع المضطربة التي كانت تهزّ منطقة «الشرق الأوسط» في تلك اللحظة من خمسينات القرن العشرين. وبعد إقامته فيها سنوات عايش خلالها المعاناة الفلسطينية، وضع كتابَين هما: تاريخ فلسطين (صدر في باريس عن «دار ماسبيرو» سنة 1968)،

و»فلسطين، السنة الصفر» (1970) الذي نقل فيه تاريخ فلسطين حسب روايته إلى اللغة الفرنسية.

وحتى عندما غادر لوران فلسطين، ظلَّ وفياً للبحر المتوسّط القديم، فاتخذ له بيتاً في جزيرة باتموس اليونانية وآخر في سيدي بوسعيد التونسية على مرمى حجر من مدينة قرطاج الكنعانية، هو المأخوذ بجغرافيات أرض كنعان... قضى لوران أكثر من ثلاثين سنة بين سيدي بوسعيد وباثموس ولكنه لم يكف خلالها عن الترحال في العالم؛ إذ السفر لديه ليس سياحة بقدر ما هو اكتشاف ومحاورة الأشياء. هكذا جاء ديواناه «الحالة الرابعة للمادة» (1967) و»أرض المطلق» كما لو كانا ملحمةً لتلك الجغرافيات التي أحبّها.

غاسبار الشاعر

وتوالت دواوينه الشعرية، فأصدر مجموعته «بحر إيجة» تليها «يهودا»، و»باثموس وقصائد أخرى»، و»حقول معدنية» عن «دار فلاماريون»، و»أجسام آكلة» عن «دار فاتا مورغانا»، و»البيت قرب البحر» (صدر في ترجمة عربية عن دار «التوباد» في تونس) و»أشجار اللوز» عن «دار بيير آلان بينجود».

غاسبار الكاتب الفيلسوف الرحَّالة

لـ لوران غاسبار كتب نثرية هي مذكّرات رحلاته عبر العالم؛ من بينها «دفاتر السفر»، و»بلاد العرب السعيدة»، و»البحث عن الكلمة»، و»ملاحظات سريرية»، والكتابان الأخيران مزيج من التأمُّل الشعري والفلسفي في عملية الخلق؛ حيث يوازي بين الخلق الشعري والخلق في الطبيعة.

غاسبار المترجم

وغاسبار مترجِم له باع كما تقول العرب في معرفة اللغات. ترجم من الإنكليزية مجموعة قصص لـ دافيد هربرت لورانس، ومن المجرية نقل أعمال يانوس بيلينسكي وبيتر رايلي وأشعار جورج شامليو، ومن الألمانية نقل ديوان راينر ماريا ريلكه «مراثي دوينو». كما نقل عن اليونانية أشعار قسطنطين كفافيس ويوميات صديقه جورج سيفيريس؛ الشاعر اليوناني صاحب جائزة نوبل للآداب.

غاسبار المصور الضوئي والناشر

مارس غسبار التصوير الفوتوغرافي وأقام معارض عدة في تونس وباريس. في السبعينات، أصدر مجلّة «أليف» في تونس، وهي نشرة فصلية باللغتين العربية والفرنسية، نشر فيها ترجمات كثيرة من الشعر العربي وخاصة الفلسطيني: راشد حسين الذي ظل يذكر حادثة موته التراجيدي في نيويورك بكثير من التفجّع، وسميح القاسم ومحمود درويش وبقية الشعراء العرب، مثل نزار قباني وبلند الحيدري، وكتابات بالفرنسية لشعراء وقصّاصين جزائريّين وتونسيّين ولبنانيّين، إلى جانب كتّاب فرنسيّين ومجريّين.

مبكّراً عانى غاسبار تجربة الحرب والاقتلاع، هو القادم من جبال الكربات ليجد نفسه محتجزاً في صوابيا في معسكر للعمل تابع للجيش الروسي خلال الحرب العالمية الثانية. قال في حديث خاص: «ظللنا في المعسكر بعد انتهاء الحرب، إذ لم يصلنا خبر انتهائها إلا بعد مرور شهرين على توقّف المعارك، عندها جاءت القوات الفرنسية وأخذتنا إلى فرنسا».

عندما هاجمه المرض، استمرّ في الكتابة. كان يظل يكتب طوال الليل، كما تقول زوجته جاكلين غوتمان. وعندما يبدأ ضوء النهار بالانبلاج، يذهب إلى سريره ويترك أوراقه المبعثرة.

وعندما اشتد به المرض ونسي كل شيء، جمعت جاكلين تلك الأوراق وكانت مادّة ديوانه الأخير «عند ظهر الرب»، وهو سفح جبل الكربات الذي كان الفلاحون يدعونه «ظهر الرب».

من أشهر
الأدباء الصينين المعاصرين



يعدّ الأدب الصيني، واحداً من أعرق الآداب في العالم، حيث قدّم الكُتّاب الصينيون روائع أدبية على مدار 3000 عام تقريباً. ويعود تاريخ أقدم عمل أدبي صيني وهو "كتاب الأغاني" إلى القرن الحادي عشر قبل الميلاد.

ونستعرض هنا بعضاً من أبرز الكتاب الصينيين المعاصرين الذين تركت كتاباتهم بصمة في التاريخ الصيني:

• لوشون (1881-1936)



يتميز أسلوبه بالجرأة والعمق، يخالطه بعض الحزن، ونقده اللاذع، وألمه من الواقع.

نجح "لوشون" في أن يمزق الوجه المنافق لمجتمع الـ5000 سنة حضارة، ووخز أعصاب ملايين الصينيين المتخدرة، وحثّ الناس على البذْل والاستفاقة.

أثرت كتاباته في الجيل الذي عاصره والأجيال اللاحقة له، ومن أشهر أعماله: «يوميات مجنون»، و«صرخة»، و«خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف».



• لاو شه (1899-1966)

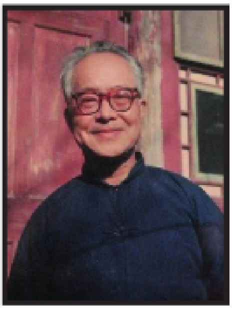
وتميزت أعماله بأسلوبٍ ساخر وبسيط، حظي بحب كبير من الناس، ولُقب بـ «فنان الشعب»، ومن هنا حقق لاو شه شهرة واسعة في الصين في ثلاثينيات القرن العشرين.

اعتمدت أعماله على لهجة بكين، مما أكسبها طابعاً خاصاً وحيوية. وتركزت مواضيع رواياته على حياة الناس.



• تشو زوه ران (1885-1967)

لُقب بـ «أبو النثر الصيني الحديث»، فهو ناثر وشاعر وأديب ومترجم أدبي، وأحد رموز حركة الثقافة الجديدة، ممن أدخلوا مفهوم «الآداب الجميلة» إلى الصين، ولعب دوراً كبيراً في تطور النثر في الصين، حيث يدمج أسلوبه عدة عناصر من الثقافة الصينية التقليدية والحديثة والثقافة الآسيوية والغربية.



• تشن تسونغ ون (1902-1988)

تميزت مسيرته بغزارة الإنتاج، وهو من أبرز رموز الأدب الصيني الحديث، له أكثر من 30 قصة قصيرة و6 قصص طويلة، ونشر أكثر من 80 كتاباً.

يعد "تشن تسونغ ون" أحد الأدباء الصينيين القلائل الذين يتمتعون بشهرة عالمية، ومن أبرز أعماله رواية «المدينة الحدودية».



• لين يوي تانغ (1895-1976)

نجح "لين" من خلال رواياته في أن يقدم للقراء الأجانب المجتمع الصيني والثقافة الصينية، وعرض من خلال أعماله أخلاق المجتمع الصيني وروحه وتطلعاته، ومن أشهر أعماله: «دخان العاصمة».

• تساو يوي (1910-1996)



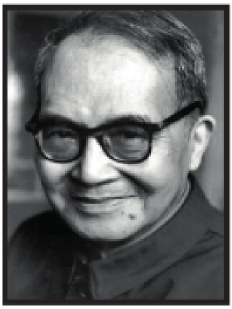
تميزت كتابته بثرائها بالإبداع والتأثير الفني، فهو أحد أبرز الكتّاب المسرحيين الصينيين، ينظر إليه الجميع على أنه مثل علامة نضج للكتابة المسرحية الصينية.

تركت روايته «العاصفة الرعدية» بصمة هامة في تاريخ الكتابة المسرحية المعاصرة في الصين، بالإضافة إلى «الشروق»، و«المروج»، و«سكان بكين»، والتي تصنف كـ «أهم 4 مسرحيات صينية».



- **تشانغ آي لينغ (1920-1975)**

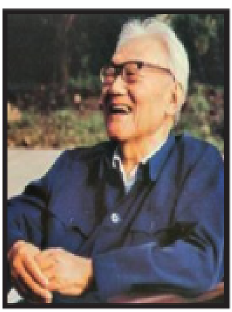
تمثل تشانغ آي لينغ «رقماً صعباً» في تاريخ الأدب الصيني، فهي واحدة من أكثر الأديبات الصينيات نجاحاً من بنات جيلها، عرفت بحبها للفن والحياة، لكن في ذات الوقت تكتب بشيءٍ من الحزن عن الحياة، وعادة ما تعتمد اللغة القديمة في التعبير عن المشاعر الآنية.



- **تشيان تشونغ شو (1910 1998-)**

لُقب بـ «عقل الحكمة البشرية في القرن العشرين»، حيث حقق " تشيان تشونغ شو" شهرة الكتابة والبحث على حد سواء، ومن أشهر أعماله روايته الطويلة «المدينة المحاصرة».

- **باجين (-1904 2005)**



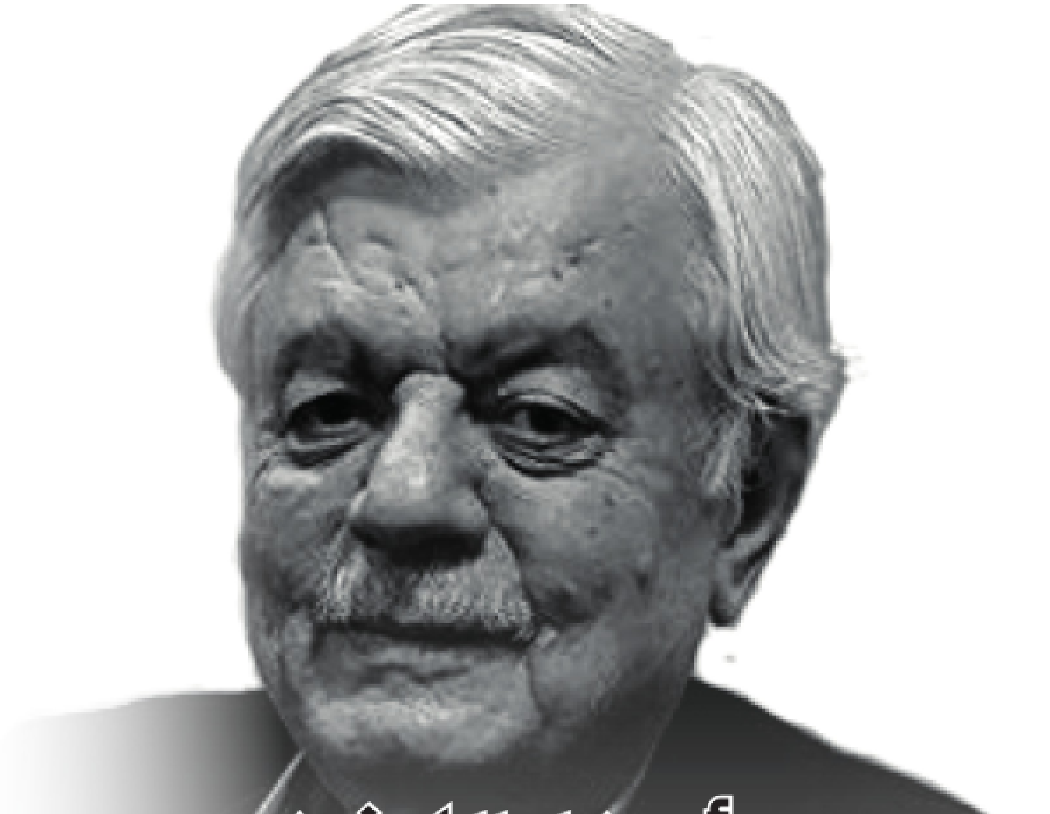
يمثل "باجين" واحداً من أكثر الأدباء الصينيين تأثيراً منذ حركة الثقافة الجديدة «4 مايو»، فهو أديب ومترجم وناشر، قدم العديد من الأعمال النثرية، التي مثلت واحدة أفضل الأعمال الأدبية الصينية المعاصرة، ولديها موقعها الخاص في تاريخ الأدب الصيني المعاصر.

ترك "باجين" العديد من الروائع الأدبية في المكتبة الصينية، من أهمها: ثلاثية «التيار الهادر»: «العائلة»، «الربيع»، «الخريف».



- **تشانغ هنغ شوي (1895-1967)**

هو «كبير الأدباء الشعبيين» في الصين، لكونه الأديب الصيني المعاصر الأكثر غزارة في الإنتاج، حيث بلغت عدد روائعه الأدبية أكثر من 110 رواية طويلة.



من أسفار الكشف

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

من أهم روّاد الأدب العلمي في سورية والوطن العربي

كانت الساعة تقارب الخامسة صباحاً، حين وصلت (أويتسار) قادماً من دلهي، بعد رحلة استغرقت نحو تسع ساعات، في باص عتيق متعب، توقف أكثر من عشرين مرة على الطريق وقد ازدادا ازدحاماً ورتابة.. وأنت تدخن من سجائرك الهندية الثقيلة للتخلص من روائح كريهة زكمت أنفك.. وفكرك شارد في رحلتك هذه التي بدأتها من دلهي إلى أوروبا بطريق البر.. وتعتبر مدينة (أمريتسار) من أهم المدن الصناعية الهندية التي يقطنها (السيخ)، وفيها معبد ضخم لهم، بديكورات متقنة، وقبّة مطليّة بالذهب، ويبلغ عدد سكانها مليوناً ومائتي ألف نسمة تقريباً..

* * *

أقنعني سائق ريكشا (دراجة بثلاث عجلات تنقل الركاب ، لمسافات قصيرة أن أذهب إلى (لاهور) المدينة الباكستانية بواسطة القطار.. وهذا ماجعلني أقضي في المحطة مايزيد عن أربع ساعات على مقعد خشبي، قرب بائع شاي، وحولي أجساد آدمية نائمة، تنتشر بأعداد هائلة غطت أرصفة المحطة.. وقد عشت في جو استيقاظ أشباه البشر هؤلاء : مسافرون فقراء ينتظرون قطارات تأخرت عن مواعيدها ، وعمال وحمالون، ومتسولون بخرق قذرة، وباعة جوالون يبيعون أطعمة رخيصة ملونة، صفراء، خضراء، حمراء، تزينها أكوام من الفليفلة الحارة.. وجوه ذابلة متعبة، تصور الفقر والفاقة والجوع، تقرف من تأملها في البداية، ولكنك ماتلبث أن تقع فريسة شفقة تعصرقلبك ، وشتائم تنطلق من شفتيك على هذا العالم المأفون الظالم.

***

في نحو الساعة التاسعة تحرك بنا القطار نحو لاهور، في رحلة من المرفوض أن لاتستغرق أكثر من نصف ساعة ، ولكن القطار توقف بعد مغادرته المحطة لسبب لانعرفه..سمعت وأنا في مقعدي أتأمل المروج الخضراء من حولي، شجاراً ، ميزت من خلاله صوتاً نسائياً يتكلم الانكليزية بلهجة الانكليز أنفسهم.. استغربت الأمر في البداية ، ولكن الشجار ازداد حدة ، اقتربت من القمرة المفتوحة لأسمع صوتاً يستنجد بي.. كانت (جوزفين) وهذا هو اسم الفتاة ، مسافرة إلى لاهور لرؤية صديقاتها العاملات هناك في شركة بريطانية، ولم تكن ترتدي ألبسة أنيقة طبعاً، كانت أشبه بالهيبيز حين صعدت القطار ، ضايقها بعض الشبان الهنود ، بطريقة أثارت الضحك عند البعض الآخر.. لم يتعودوا أن تصعد بقطارهم الفقير هذا، فتاة بيضاء، متحررة في ثيابها وحركاتها..

جلست في المقعد المقابل لها بعد أن وبخت الشبان بالهندية مما جعلهم يطلبون مني أن أعتذر منها بالانكليزية التي لايعرفونها..

كانت جوزفين في السابعة والثلاثين من عمرها، تبدو كأنها تمر في فترة جفاف عاطفي في حياتها.. معقدة قليلاً، رغم ثقافتها الواسعة، زارت بلداناً عديدة، واستقرت منذ سنتين في الهند، حيث تقضي أحياناً أسابيع في الباكستان.. تعمل فترة ، وتترك العمل لفترة أخرى، حسب مزاجها.. حدثني عن أختها المقيمة في بغداد - وهي متزوجة من عراقي - وعن محسن وهيثم ومريم أولاد أختها، بطريقة تشعرك أنها تحن للأولاد، وهي عاجزة.. وحين سألتها (لم لم تتزوجي؟) أطرقت حزينة للحظات ثم أخبرتني بقصتها.. أحبت شاباً عربياً من المغرب، وكانت في الخامسة والعشرين في ذلك الوقت،

وقد أحبها الشاب، وظلّت علاقتهما بريئة لفترة طويلة من الوقت وحين سألته الزواج، أجاب ((لن أتزوج من انكليزية)) ولما طالبته بتفسير قال لها: ((انكليز أدخلوا الصهاينة لفلسطين)) ولم تتمكن من اقناعه أن لاعلاقة لها بالأمر.. كان عنيداً رفض الحديث في هذا الموضوع ..قال لها: ((لاآمن على أولادي إن جرى في عروقهم دم انكليزي)) طلبت منه أن يعيشا كصديقين، قد يغير رأيه في المستقبل.. وفعلاً استمرت صداقتهما ثلاثة أعوام حتى أنهى الشاب دراسته في (مانشستر)، وصل خوفها عندها إلى الذروة قد يعود حبيبها (محمد) إلى بلاده ويتركها؟ ذهبت إلى بيته بعد إعلان نتيجته، رجته أن يبقى في (انكلترا) سيؤمن له والدها العمل، لن تطالبه بالزواج.. فقط تريده أن يزل قريباً منها.. كان حزيناً ساعتها وهو يقول لها: ((لن أتمكن من البقاء أهلي ينتظرونني.. وأمور كثيرة في انتظاري أيضاً..)) ولم يكمل كلامه، بدا لها متعباً كئيباً، وقد كان مثال القوة والشجاعة..

***

كانت جوزفين تمسح دموعها بصمت، وأنا أصغي إليها مندهشاً.. وحين سألتها عن سر بكائها وقد مضت على القصة سنوات طويلة.. هزّت رأسها بألم: ((كنا نتراسل، وفجأة توقفت رسائله بعد عامين.. أرسلت رسائل كثيرة على عنوانه أستفسر عمّا حدث.. وبعد ستة أشهر وأنا لم أملّ من الكتابة إليه.. وصلتني رسالة علمت فيها سبب انقطاع رسائله عني.. كان قد اعتقل في أحداث وقعت في بلاده)) وحدثتني جوزفين أنها سافرت للمغرب وتعرفت على أهله الذين يجهلون ماحدث له بعد اعتقاله.. وأنها ظلّت تراسلهم وتسألهم عنه حتى عرفت فيما بعد أنه مات..

استغربت مدى الإخلاص الذي اكتنف قلب الفتاة طيلة هذه السنوات، خاصة وهي فتاة أوربية تعيش في مجتمع مادي، من النادر أن تقتنع بوجود حب حقيقي فيه..

توقفنا للتفتيش - في مبنى الجمارك الهندية على الطريق - وقضينا هناك نحو ساعة من الزمن، تناولنا خلالها الشاي، وتسامرنا مع ضابط جمركي أظهر احتراماً لتلك الفتاة بشكل يدعو للاستغراب ، ولما سألتها هامساً عن السبب قالت لي: ((لايزال الهنود يعاملوننا كما لو كنا لانزال نعيش بينهم ..لقد تركت بريطانيا بصماتها فعلاً على كل شيء في الهند، حتى العادات والتقاليد.. انتقل بسهولة منذ عامين بين الهند والباكستان دون أية ازعاجات، إلاّ في النادر - كمعاكسات الشبان صباح هذا اليوم - وكل معاملاتي الرسمية تحلّ بسرعة من قبل موظفي الدولة سواء في الهند أو الباكستان، لأنني بريطانية ..))

لم تفتش حقيبتها، وحين عرف الضابط أننا صديقين، لم يفتش حقيبتي أيضاً بل دعانا

لنتناول الشاي في مكتبه بعدما أوكل ضابطاً صغيراً لمتابعة عملية تفتيش الركاب الآخرين..

دعوت جوزفين لتناول الغذاء في مطعم صغير في لاهور، فلم ترفض خاصة وأن رفيقاتها سينتظرنها حتى الخامسة، حيث ينتهي العمل في مكاتب الشركة... وحين ودعتها بعدما أعطيتها عنواني لمراسلتي، أحسست فعلاً بالشفقة عليها وبالإكبار لتلك العاطفة التي ظلّت حيّة في قلبها رغم أنها ابنة مجتمع مادي تعود على النظر إلى الإنسان كسلعة يرتفع ثمنها كلما كان غنياً..

لم تجذبني لاهور المدينة الضخمة المزدحمة ذات الشوارع الضيقة.. فلم أقض فيها أكثر من يوم واحد في فندق متوسط في مركز المدينة.. حيث توجهت في نحو الثانية عشرة من ظهر اليوم التالي إلى المحطة في الطريق إلى كراتشي بقطار يسمونه (عوام اكسبريس).. لدى صعودي إلى العربة، اصطدمت بمتسولة على الباب، أفسحت لها الطريق لتهبط، وأنا أعتذر لها بالأوردو (ماافكارو بهن)، وضعت حقيبتي فوق السرير العلوي في القمرة المفتوحة التي سيشاركني فيها خمسة أشخاص آخرين..

جلست قرب النافذة أراقب الناس الذين يروحون ويجيئون في المحطة، الوجوه تختلف تماماً عن الوجوه التي كنت تراها في المحطات الهندية، على الأقل بنظافتها وقلة تشوه معالمها.. المتسولون هنا يختلفون عن المتسولين في الهند، الذل والقذارة والجوع، تبدو لك واضحة المعالم في المحطات الهندية، بينما تبدو لك هذه الأشياء هنا مغلفة بمظاهر أخرى.. بسبب انفتاح الباكستان، وقلة تعدد الديانات، حيث انتشر الباكستانيون في بلدان عديدة يعملون وينقلون العملة الصعبة لبلادهم، ومن المعلوم أن نسبتهم في دول الخليج العربي تزداد باستمرار، إضافة لانتشارهم في دول أخرى.. صحيح أن الهنود أيضاً يسافرون للدول الغنية للعمل فيها ولكن نسبتهم تظل ضئيلة أمام العدد الهائل لسكان الهند البالغ نحو (700) مليون نسمة.. فمهما عملوا وأحضروا عملة صعبة معهم، وساهموا قي اقتصاد بلادهم لايشكل هذا شيئاً أمام هذا الازدياد السكاني المرعب..

انضم لي في القمرة شابان باكستانيان أحدهما من كراتشي واسمه حامد والآخر من لاهور واسمه جاويد. الأول كان يقضي عطلته السنوية بين أهل زوجته في لاهور، والثاني كان في طريقه إلى كراتشي، حيث يرحل منها عن طريق البحر إلى دبي، بعد أن حصل على تأشيرة دخول للعمل.. عن طريق سماسرة العمل الذين نشروا وكلاءهم في المدن الكبيرة في الباكستان والهند..

بدأنا حديثاً للتعارف، قطعه دخول متسولة جلست في الجانب المقابل لنا وهي تدندن بأغنية حزينة وتنظر نحونا.. عرفت أنها بلهاء من نظراتها وحركاتها، أخرجت

مشطاً من بين حاجياتها وبدأت تبلل يدها باللعاب وتسرح شعرها، وهي تغني أغنيتها الحزينة.. وتطلق آهاتها وتنظر نحونا.. (ميراعشق جوان سفيد).. كنت سارحاً وأنا انظر إلى الخرق التي التحفتها، والطعام الذي فرشته أمامها والمكون من خبز صغير رقيق (يسمونه شاباتي) وطعام مكون من خضرة موضوعة في ورقة شجر مجففة، سألت حامد عن قصتها مع الـ (ميراعشق جوان سفيد) - أي محبوبتي شاب أبيض - فضحك وهو ينظر لي وقال: ((قصتها مشهورة هنا، حين بدء زيارتي للاهور التقيت بها في المحطة أيضاً وأخبرني والد زوجتي أنها كانت خادمة في بيت شاب من المانيا كان يعمل في شركة طيران، ويبدو أن علاقة مانشأت بين الشاب وخادمته أدق إلى حملها، فترك الشاب المدينة إلى (راول بندي) حيث أقام هناك فلحقت به الفتاة بعد شهرين وتمكنت من معرفة عنوانه في (اللوفتهانزا)، ولكنه طردها وأساء معاملتها.. فعادت إلى لاهور وأجهضت بعد وصولها بأيام وقضت أياماً مشردة في الشوارع غائبة عن وعيها.. تنادي حبيبها الضائع إلى أن صدمتها سيارة نقلت بعدها إلى المستشفى حيث عولجت وخرجت شبه مجنونة، ولكن جنونها من النوع الهادئ غير الخطر.. لو تشاهدوها في الليل والناس يتجمعون حولها وهي تغني وتتفجع؟))

كانت المرأة عندها تتناول طعامها وتمصمص أصابعها بين اللقمة والأخرى، وتمسح فمها بطرف ثوبها كلما تلوثت جوانبه بالطعام.. ثم سحبت من حوائجها زجاجة ماء، وضعت مقدمتها في فمها وأخذت تعب.. ثم أغلقتها بعناية وأعادتها إلى مكانها.. وسوّت بقايا الطعام ولفته بين حوائجها من جديد.. وتناولت المشط من جديد وأخذت تسرح شعرها.. وتنظر لي..

نظر لي حامد وهو يضحك ثم قال: ((لعلها تذكرت حبيبها ألا تراها تمعن النظر فيك؟)) قلت: ((لاأعتقد أن شيئاً آخر يشغلها)) فقال: ((شكلك المختلف عن سحنة الباكستانيين، فتح جروحها.. انظر إليها إنها تبكي..))

وفعلاً كانت المرأة تبكي بحرقة.. وتنظر لي، شعرت بالانقباض والخوف والشفقة معاً.. ولم أتمكن من النظر إليها، وأحس حامد بذلك، فطلب من المفتش الذي دخل إلى العربة أن ينزلها، خاصة وأن صافرة القطار بدأت تعلن عن قرب موعد حركته.. وبصعوبة بالغة تمكن من المفتش من انزالها وهي تنظر نحونا نظرات تقطع القلب والدموع تسيل من عينيها..

***

في القطار ينتشر الباكستانيون مع أشيائهم.. ومع أنها الدرجة الأولى في القطار، ويزيد ثمن التذكرة نحو الضعف عن ثمن تذكرة الدرجة الثانية، ألا أنها مضطربة غير مرتبة، تضرب فيها الفوضى أطنابها، دون فرق يذكر عن الدرجة الثانية.. بدأت تشعر فعلاً أن الباكستان لاتفرق كثيراً عن الهند في غلاء الأسعار، وعدم الإحساس بقيمة الإنسان.. حولك جمع من المستولين يصرخون ويستعطون بجمل اسلامية ماتعودت على سماع مثلها في الهند.. (حسنة لله - من مال الله) كل ينادي بطريقته الخاصة التي يكثر فيها الفغناء أحياناً والصوت الشجي.

بدأ القطار حركته نحو الثالثة بعد الظهر، وانضم إلينا شاب باكستاني آخر، سوّى السرير العلوي منذ الدقائق الأولى، وارتدى (فوطة ملونة) ونام، ولم نحس بوجوده بيننا خلال الساعات الأخيرة من الرحلة التي استمرت نحو (22) ساعة بين لاهور وكراتسي. تبادلت حديثاً طويلاً مع حامد، الذي يتقن الانجليزية، وكان الحديث يدور حول باكستان في ظل نظام ضياء الحق، وباكستان في ظل نظلم بوتو.

قال لي: - صحيح أن ذو الفقار علي بوتو خلق جوّاً من الحرية في الباكستان ولكنها كانت حرية مقنّعة لقد كسر القيود الدينية حيث أباح شرب الخمر، والمحرمات المنصوص عليها في الشريعة الإسلامية. وكان هو نفسه يشرب الخمر ويطارد النساء، ولايهتم بالتعاليم الإسلامية. بينما حظّر ضياء الحق على الباكستانيين المحرمات الواردة في الشريعة وفرض الحجاب ومنع تجول النساء في الشوارع ، وأغلق المدن.

قلت: - المسلمون الهنود يحبون بوتو لأنه كان يتعاطف معهم في أية محنة تجري بينهم وبين الهندوس.

قال: - نحن نعرفه في الداخل أكثر.

قلت: - ولكن بوتو كان رجلاً معتبراً على صعيد السياسة الدولية.

قال: - أتعلم أن أمه هندوسية ، جاء إلى هنا في الخمسينات مع أسرته، وتدرج في السلطة حتى أصبح الحاكم المطلق. وله حزب كبير لايزال قويّاً في الباسكتان، حتى الآن. كان مطمئناً تماماً لضياء الحق، ويثق به.

قلت: - ولكن صياء الحق لم يرحمه؟

قال: - لم يرفض ضياء الحق حكم المحكمة، التي طلبت تنفيذ حكم الإعداد (ببوتو)، مع أنه كان بإمكانه أن يلغيها، أو تحويلها للسجن، أو حتى العفو عن بوتو. ولكنه احترم المحكمة واعتبر (بوتو) كأي مجرم عادي يستحق العقاب. نحن فخورون بضاء الحق لأنه مسلم يصلي الصلوات الخمس ولايشرب. وقد انقذ البلاد من التغلغل الشيوعي ألا

ترى ماحدث في أفغانستان؟ حكومتنا تساعد الثوار المسلمين هناك لأنهم مع الحق. صحيح أننا نهتم بمسايرة أمريكا، ولكن أمريكا تحمينا من التواجد الشيوعي وتدعمنا عسكرياً ومادياً.

قلت: وكيف تتحدث عن أمريكا بكل هذا الود، وتنسى أنها عدوة الشعوب المكافحة، وتاريخها ملطخ بالدم منذ عشرات السنين. أتعتقد أنها تضع ثقلاً لها هنا، دون نوايا عدوانية؟

قال: يكفي أنها تحمينا من الشيوعيين.

لم أتمكن من متابعة الحوار معه إذ دخل المفتش يسأل عن البطاقات. كان كهلاً نحيفاً بنظارات سميكة. جلس إلى جوارنا، وتحادث معي بالفارسية وقد اعتقد أنني إيراني، بادلته الحديث وأجبته على أسئلته دون أن أصحح خطأه، رغبة مني في سماع رأيه بالثورة الإيرانية وقد بدأ - دون أن يفسح لي مجالاً - يتحدث عن مساوئ حكم الشاه. وسجونه، وتعديه على الحرمات، والفساد الذي نشره في بلاده بكافة الأشكال. ثم سألني فجأة ((ومن أي مدينة أنت؟)) قلت له بالفارسية عندها أنني عربي. فاعتذر مني ومضى يتابع جولته التفتيشية من دون أن يكمل حديثه.

***

كان القطار يقطع المسافات عابراً المروج الخضراء، والبساتين المليئة بشجر (المانغو) يتوقف في محطات كثيرة على الطريق، في قرى فقيرة أو مدن صغيرة أو سهول خالية جرداء، إلا من بيوت متناثرة تشكل تجمعاً سكنياً لعمال في مصانع تنتج مواداً استهلاكية، وأنا موزع بين النافذة والنوم المتقطع لدقائق أصحو بعضها على توقف فجائي للقطار، من جراء عطل صغير أو خطأ في برمجة قطار قادم، وجيراني من حولي منشغلون بأحاديث خاصة، لم يشركوني بها، إذ عرفوا أنها لاتهمني.

Table of Contents

Issue No. (182) - Spring 2020

Issue No. 182, Spring 2020

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

Concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works as well as literary criticism and research, translated from world literature

correspondence is to the care of the Editor-in-Chief **awuworldliterature@gmail.com**
Arab Writers Union - Damascus - Mezzeh AutoStrade - P.O. Box 3230 - Tel: 6117240 - 6117241